شكسبير
بين السينما و الباليه

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

مكتبة الإسكندرية
مركز الفنون
دراسات سينمائية
(١٣)

مدير مركز الفنون
شريف محيى الدين

رئيس التحرير
سمير فريـــــد
مستشار المكتبة
لشئون السينما

مدحت نصـــر
مستشار المكتبة
للتصميم والطباعة

المدير التنفيذي
لبرامج السينما
إبراهيم الدسوقي

صورة الغلاف
وليم شكسبير

الإخراج الفني
عاطف عبد الغني

شكسبير بين السينما والباليه

مجموعة باحثين

صدر بمناسبة ذكرى ميلاد شكسبير

من هو شكسبير

بقلم : ويليام روبنشتاين – ترجمة : عبد الهادي عبلة

العدد : ١١٣ يوليو ٢٠٠٢ – الثقافة العالمية – الكويت

قد يكون ويليام شكسبير أعظم رجل أنجبته إنجلترا ولكنه أيضاً أكثرهم مدعاة للحيرة. في الواقع، فإن كل ما هو معروف عن حقائق حياته يبدو مناقضاً لعبقرية مسرحياته وقصائده المتسامية. كان والداه أميين ونشأ في مدينة إقليمية صغيرة لم يقطنها أكثر من عدد أصابع اليد الواحدة من المتعلمين. أنهى تعليمه في سن الثالثة عشرة، وليس هناك أي دليل على أنه اقتنى ولو كتاباً واحداً، ولم يبق له أي مخطوط كُتب بخط يده على وجه التأكيد. هناك فقط ست نسخ من توقيعه المفترض، وكلها على وثائق قانونية حيث يمكن أن يكون قد كتبها أحد المحامين أو المساعدين الكتبة. وليست هناك وثيقة واحدة من بين خمس وسبعين وثيقة يظهر فيها اسمه تتعلق بعمله كمؤلف. فمعظمها وثائق قانونية ومالية تضوره كتاجر محلي ناجح جشع وقاس أو بالأحرى مطوّر عقارات.

تبدو حياة شكسبير بين زواجه من آن هاثوي في العام ١٥٨٢ وبروزه كممثل وكاتب جريء بعد عشر سنوات تقريباً. فترة غامضة نسب إليه فيها كُتّاب السيرة كل أنواع المهن كجندي وكاتب قضائي ومدير مدرسة وجوّال في القارة الأوروبية وهكذا، وذلك من دون أي دليل. في سن السابعة والأربعين تقريباً، بعد أن كان في بؤرة أعظم نهضة عالمية لأكثر من عشرين سنة. يتقاعد فجأة من لندن إلى ستراتفورد ويعيش هناك بهدوء ويموت بعد خمس سنوات.

بعد سبع سنوات من موت شكسبير في العام ١٦٢٣، ظهر مجلد تذكاري ضخم أصدره عدد من شركائه المسرحيين السابقين احتوى تقريباً كل مسرحياته. لم تشر هذه الطبعة الأولى إلى عائلته ولم تذكر أنها تعيش في ستراتفورد، رغم أنه من غير المعقول أنها لم تحتفظ ببعض التأثيرات التي خلّفها والتي قد تكون مفيدة لمحققي الطبعة الأولى. ليس هناك دليل على أن أيا من أفراد عائلته (و أي شخص آخر في ستراتفورد) امتلك نسخته الخاصة، وفي الحقيقة فقد كانت ابنتاه الباقيتان على قيد الحياة أميتين.

ومنذ الاعتراف بشكسبير في أواخر القرن الثامن عشر على أنه الكاتب الوطني الإنجليزي البارز، انكبّ الكثيرون من أمناء المخطوطات والباحثين والمؤرخين على آلاف المخطوطات والأعمال المنشورة المعاصرة له ليعرفوا شيئاً – أي شيء – عن الرجل نفسه، ولكن جميع جهودهم ذهبت سدى تقريباً، لم تظهر سوى حقائق بعدد أصابع اليد خلال القرن العشرين، ففي العام ١٩٠٩، اكتشف باحثان أمريكيان هما تشارلز وهيلدا والاس Charles and Helda Wallace للمرة الأولى قضية بيلوت – ماونتجوي Bellot-Mountjoy القضائية التي يؤدي فيها شكسبير الشهادة وذلك خلال بحثهما في مكتب السجلات العام، وفي عام ١٩٣١ اكتشفت ليزلي هوتسن Leslie Hotson – وهي أمريكية أخرى– أمراً قضائياً غريباً ويكاد يستحيل شرحه ومؤرخاً في ١٥٩٦ – لاعتقال شكسبير وشخصين آخرين أصدرته شخصية إجرامية في ساوثورك. ربما كانت الوثيقة الأهم هي التي اكتشفها في عشرينيات القرن العشرين السير إي. كيه تشامبرز E.K. Chambers وهو أهم عالم في عصرنا الحديث في أمور تتعلق بحياة شكسبير. إنها وصية الكسندر هوتون من ليا في لانكشـــير وهي محررة في ١٥٨١ وتنص على ترك ميراث صغـــير

لـ (ويليام شايكشافت Shakeshafte الذي يسكن معي الآن) على ما يبدو كمعلم لأولاده. يعتقد الكثيرون أن شكسبير هو شايكشافت وأنه قضى عدة سنوات كمعلم في منزلين فخمين لعائلتين كاثوليكيتين غنيتين في لانكشير وهما عائلتا هوتون في هوتون تاور وعائلة السير توماس هيسكيث من رفورد Rufford. اكتشف السيد إي. إية جيه هونيجمان الذي بذل أقصى الجهود لتعميم نظرية حول «السنوات الضائعة في لانكشير» وجعلها قريبة من مدارك الجماهير - اكتشف أن هناك تقليدا مديدا في عائلة هوتون بأن شكسبير قد عمل في منزلهم لسنتين في شبابه. الكثيرون من كتاب سيرة شكسبير المحدثين تبنوا فرضية لانكشاير. كما أن بعض المؤرخين افترضوا أيضاً أن شكسبير الشاب ذهب من أحد منازل لانكشاير إلى لندن كعضو في فرقة شركة ممثلين Players. ويعتقد آخرون أن شكسبير كان خلال «السنوات الضائعة» ممثلاً مع فرقة من الممثلين الجوالين. فعلى سبيل المثال، من المعروف أن فرقة رجال إيرل ورستر قد زاروا ستراتفورد - آبون- إيفون في عدة مناسبات بين الأعوام ١٥٦٨ - ١٥٨٢، ومن المؤكد أن إدوارد أليين Alleyn (مؤسس كلية دلويتش). كان قد عمل معهم. قد يكون شكسبير سافر إلى لندن مع فرقة ممثلين واستقر هناك في النهاية ككاتب مسرحي وصاحب مسرح، قد يكون أليين استخدم شكسبير كممثل في لندن.

ورغم معقولية هذه النظريات فقد كانت محط جدل كبير وليس أقلها أنه ليس هناك سوى وصية هوتن يربط بين شكسبير ولانكشاير. ارتبك كتاب سيرة حياة شكسبير لقرون عديدة بشأن اكتسابه لتلك المعرفة التفصيلية للقانون في تلك الأيام، وهناك تخمينات كثيرة بأنه قضى «السنوات الضائعة» كطالب حقوق أو كاتب محكمة. إذا كان شكسبير ممثلاً جوّالا خلال «السنوات الضائعة» فلا يمكن أن يكون كاتب محكمة أو يكون قد اكتسب معرفة عملية بحياة المحاكم أو السياسة الأوروبية.

في عام ١٨١٨ أجرى ريتشارد فيليبس الكاتب في مجلة «منثلي مجازين» Monthly Magazine مقابلة مع جيه. أم. سميث ابن سليلة أخت شكسبير جوان. قال سميث لفيليبس «غالباً ما سمعها تقول إن شكسبير مدين في ارتفاع شأنه في الحياة ودخوله عالم المسرح إلى الإمساك بالمصادفة بحصان أحد النبلاء عند باب المسرح لدى وصوله إلى لندن لأول مرة. وقد أدى منظره إلى التحري والرعاية اللاحقة». (وادعي الدكتور صامويل جونسون وهو يكتب في ١٧٦٥ أن شكسبير بدأ في لندن كمدير مؤسسة تعتني بخيول رواد الفنون).

ربما تستحق هذه القصة مصداقية أكبر من غيرها من القصص عن حياة شكسبير لأنها الوحيدة التي وردت على لسان أحد أفراد عائلته رغم أنه بعيد جداً عنه. ولكنها تبدو متناقضة على نحو مباشر مع الصيغ الشعبية الحالية الخاصة بكيفية قدوم شكسبير إلى لندن.

وبتناقض مدهش مع غموض خلفيته الاجتماعية. هناك إنجاز شكسبير ككاتب، فابن الجزار الريفي

الأمي استخدم مفردات لغوية أكثر من أي كاتب آخر في التاريخ باللغة الإنجليزية إذ استخدم حوالي ٣٧,٠٠٠ كلمة مختلفة في أعماله، أي ضعف كلمات الشاعر جون ملتون الذي تثقف في كمبريدج، كما أن شكسبير نحت مئات من التعابير (مثل «أدراج الرياح into thin air) و«أضفى عليه الزمن جلالاً» التي يعتقد إلى حد بعيد أنها أمثال حكيمة. ومن الواضح أيضاً أنه نحت ما لا يقل عن ١٥٠٠ كلمة إنجليزية. منها على سبيل المثال: «إدمان addiction، القاطور alligator، مكان الولادة birthplace» «بدم بارد أي عديم الشفقة cold-blooded» ناقد critic يعيق impede دهشة amazement كان شكسبير على ما يبدو أول كاتب يستخدم كلمة its كضمير ملكية للشخص الثالث المحايد، . كتب بصورة مقنعة عن الحياة في البلاط والدسائس الخارجية وأمور الملوك والحاشية، وهي مواضيع لم يكن بوسعه أن يعرفها بشكل مباشر – وإلى جانب القانون، تكشف أعماله عن تمكن وتفوق في العلوم والأدب الأوروبي والكلاسيكي وحقول تخصصية أخرى. وهذا ما يبدو متعارضاً – وفي الحقيقة مالا يمكن تفسيره – مع كونه ممثلا ريفيا متدني الثقافة. هذا هو التناقض الذي لايمكن تعليله والذي قاد الكثيرين إلى التساؤل عما إذا كان رجل ستراتفورد هو الذي كتب المسرحيات المنسوبةإليه– ليس، كما يدعي العلماء التقليديون غالباً. تعالياً من جانب المؤيدين للكتاب الآخرين الذين يضرون على الزعم أن أحد النبلاء فقط كان يمكنه أن يكون شاعر إنجلترا الوطني وليس إنساناً عادياً ذا خلفية متواضعة.

إن مؤيدي «شكسبير» آخر لا يشكّون في وجود شكسبير الستراتفوردي الذي تم تعميده في أبريل ١٥٦٤ وتزوج في نوفمبر ١٥٨٢ ومات هناك في أبريل ١٦١٦. إنهم لا يجادلون في أنه هو كان ممثلاً ومساهماً في مسرح في لندن ومات غنياً إلى حد ما. ولكنهم يشككون في أنه هو الذي كتب المسرحيات المنسوبة إليه ويحاجون بأنه كان واجهة للمؤلف الحقيقي وأنّ هناك مفاتيح في أعماله الأدبية، لذلك وأنّ مادة السيرة الذاتية في أعماله الأدبية تختلف عن الحقائق المعروفة عن حياته.

كتاب السيرة التقليديون يرفضون مسألة التشكيك في التأليف. لديهم وجهة نظر مقنعة في ذلك: لم يقترح أحد أنّ أعمال أحد من معاصري شكسبير الأدبية كتبها شخص آخر. ولم يشك أحد خلال حياة شكسبير أو خلال المائتي سنة التالية بأنه قد كتب تلك المسرحيات (رغم أنّ كتّاب سيرة شكسبير غير التقليدين جادلوا في ذلك) ويبدو أنّ العديدين من معاصريه، وأهمهم بن جونسن، اعتبروا أن رجل ستراتفورد هو من كتبها. هذه المجموعة تعزو إنجاز شكسبير إلى «عبقريته» الفريدة. ولكن مهارة شكسبير شملت المزج الناجح للحبكة وتصوير الشخصيات واللغة والتأثير الدرامي بطريقة حديثة مبتكرة. ويبدو مما يفوق التصور تقريباً أن شخصاً من بيت أمي يستطيع أن يصبح عبقرية أدبية، ناهيك عن كونه أعظم العبقريات جميعاً. بالإضافة إلى ذلك، كان القرن السابق قرن اضطراب سياسي وديني واقتصادي. وكان الهدف الرئيسي لنخبة ستراتفورد المحلية هو فرض الموالاة الفكرية والسياسية والدينية بكل الوسائل الممكنة. وهذا يبدو مناقضاً لقدرة شكسبير غير المسبوقة على تلبّس مشاعر شخصيات مسرحياته ومنهم

الأجانب والكاثوليك واليهود والمغاربة والنساء وبعث الحياة فيهم. ومن المؤكد أن كتّاب السيرة التقليديين يتغاضون عن هذه المفارقات ولا يتوقفون عندها.

والشخص الأول الذي اعتقد بصراحة أن أعمال شكسبير كتبها شخص آخر هو القسيس جيمس ويلموت (١٧٢٦ – ١٨٠٨) وهو رجل دين من واريكشير عاش قرب ستراتفورد. وما أثار شكوك ويلموت هو عجزه عن إيجاد أي كتاب يخص شكسبير رغم أنه بحث في كل مكتبة خاصة قديمة ضمن نصف قطر يبلغ ٥٠ ميلا من ستراتفورد، كما أنه عجز عن إيجاد أية قصص حقيقية عن شكسبير في ستراتفورد أوحولها. كان والد ويلموت كابنه «أحد المحترمين» من واريكشير ومتخرجا من اكسفورد، كان من الممكن أن يقابل أشخاصا يعرفون شكسبير أو ربما يتعرف على الذين قابلوا ابنتيه الباقيتين على قيد الحياة، ومع ذلك فلم يسمع أي شيء عنه من أي مصدر محلي، واستخلص ويلموت من هذا الدليل وغيره أن المؤلف الحقيقي لمسرحيات شكسبير هو السير فرانسيس بيكون الذي يبدو أن نشاطاته وفرت الكثير من معرفة حياة البلاط والسياسة الموجودة في المسرحيات.

وبقيت ادعاءات ويلموت، التي تضم عملياً كل شيء قاله المعارضون لأصحاب نظرية ستراتفورد اللاحقون، مجهولة حتى عام ١٩٣٢ . ولكن في أواسط القرن التاسع عشر استنتج عدد من الكتاب – كل على انفراد – أن بيكون هو الذي كتب مسرحيات شكسبير. والشخص البارز بين هؤلاء أمريكية – تُسمى مصادفة ديليا بيكون التي نشرت في عام ١٨٥٧ أول كتاب يشرح هذه النظرية وعنوانه «فلسفة مسرحيات شكسبير The Philosophy of The Plays of Shakespeare، وفي أواخر القرن التاسع عشر انتشرت الأعمال التي تطرح نظرية «بيكون هو شكسبير» رغم أن هذه الأعمال على العموم أساءت إلى قضية مناصري النظرية أكثر مما أحسنت إليها لأنها تعتمد بصورة رئيسية على شيفرات ورموز سرية مفترضة في المسرحيات، تفترض أن بيكون هو الكاتب. تراجع مد البيكونيين بحدة في القرن العشرين عندما تركزت دراسات شكسبير بصورة طاغية في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات، إذ بات الموقف المعارض لنظرية ستراتفورد مرتبطاً مع غير الأكاديميين من ذوي الثقافة الذاتية وغريبي الأطوار؛ أصبح من المضحك والسخيف أن يتخذ العالِم الجاد مثل هذا الموقف. ومع ذلك فإن قضية المعارضين لنظرية ستراتفورد اتسعت لتشمل «أدعياء شكسبير» الآخرين بالإضافة إلى بيكون، وعادت في العشرين سنة الأخيرة وخصوصاً في الولايات المتحدة مكتسبة احتراماً معيناً حتى في بعض الدوائر الأكاديمية.

إن لم يكن شكسبير الستراتفوردي هو كاتب تلك المسرحيات، فمن هو إذن؟ قد يكون المرشح الأرجح هو إدوارد دي فير، إيرل أكسفورد السابع عشر (١٥٥٠ – ١٦٠٤) الذي تبدو سيرة حياته كمؤلف مفترض لمسرحيات شكسبير صحيحة لدرجة لا يمكن تصديقها. إنه الوارث الأكبر لرتبة الإيرل في إنجلترا وبهذه الصفة لرتبة كبير الأمناء الوراثية، تعلم في جامعة كمبريدج ودرس الحقوق في جرايز إن. ترعرع في عائلة اللورد بيرغلي (١٥٢٠ – ١٥٩٨) والد زوجة المستقبل ومكتبته ذات الثلاثة آلاف

كتاب تقريباً. علّمه خاله آرثر جولدنغ مترجم كتاب أوفيد (المسخ Metamorphoses) الذي اقتبست منه العديد من مسرحيات شكسبير. تجول إيرل أكسفورد في القارة وقضى سنة في ايطاليا. وقد عرف خلال حياته بأنه شاعر وكاتب مسرحي ناجح رغم أنه لم يبق سوى القليل من أعماله وأن القصائد الباقية باسمه سرعان ما تتوقف بعد ظهور اسم «شكسبير» (كما عرف غالباً) عندما نشرت أعماله للمرة الأولى. كان إدوارد فير مستأجراً لمسرح بلاك فرايرز وكانت له فرقته التمثيلية الخاصة، رغم أن الكثير من حياته يبقى سراً. في ١٦٠٥ تزوجت ابنة إيرل أكسفورد من إيرل مونتجمري وقد أهديت إليهما مجموعة المسرحيات الكبيرة الأولى (مع ويليام هيربرت– إيرل بمبروك الثالث).

طرحت قضية إيرل أكسفورد للمرة الأولى في ١٩٢٠ على يد مدير مدرسة اسمه جون توماس لوني في عمل أدبي عنوانه (التعرّف على شكسبير Shakespeare Identified). امتَدَحَ كتابَ لوني مجموعة من الباحثين المتحمسين جعلت إيرل أكسفورد بالتدريج أكثر «مدعي شكسبير» شعبية بحلوله محل بيكون.

والدليل الأكثر إقناعاً لادعاء إيرل أكسفورد يبرز من قصائد السونيتات التي تبدو للكثيرين أنها متعلقة بحوادث في حياة المؤلف رغم أن طبيعة هذه الحوادث بالضبط مازالت غامضة تماما. نشرت هذه القصائد للمرة الأولى في ١٦٠٩ في طبعة محدودة وعليها إهداء غامض كتب عنه أكثر مما كُتب عن أي شيء من نوعه في مؤلفات شكسبير. يعتقد الكثيرون من المؤرخين أن هذه القصائد كتبت في أوائل تسعينيات القرن السادس عشر (أو حتى قبل ذلك).

من المؤكد أن أحد مديري المدارس في عام ١٥٩٨ قد علق على قصائد شكسبير التي «تدفقت كالأمواج بين أصدقائه المقربين» تتضمن طبعة ١٦٠٩ من قصائد السونيتات سلسلة من التوصيات من الشاعر – إلى شخصية تبدو أرستقراطية – ليتزوج وينجب الأطفال. ومعظم المؤرخين يعتقدون أن المخاطب هو هنري ريوثسلي – الإيرل الثالث لساوث هامبتون (١٥٧٣ – ١٦٢٤) الذي أهدى إليه شكسبير أشعاره (فينوس وأدونيس) في ١٥٩٣ و (اغتصاب لوكريشيا) في ١٥٩٤ قصيدة السونيتة العاشرة تطلب من المخاطب «اتخذ لنفسك شخصية أخرى حبا لي». الكثير من هذه السونيتات تتحدث عن الشاعر «كعجوز» أعرج وشخص عانى مؤخراً من الخزي والعار. وتبقى طبيعة التغزل بالرجال في بعض السونيتات المبكرة مثار خلاف شديد.

من غير المعقول في انجلترا في عصر إليزابيث الأولى أن يحث الممثل ابن الجزار إيرلا متنفذاً على أن يتزوج وينجب الأطفال «حباً لي». من الواضح أن شكسبير ستراتفورد لم يكن شاذاً: فقد تزوج في الثامنة عشرة وأنجب ثلاثة أطفال في سن الحادية والعشرين. بالإضافة إلى ذلك، فإن لهجة هذه السونيتة تختلف كلياً عن التملق وإذلال النفس الموجود في المواضع الأخرى من إهداءات شكسبير إلى إيرل ساوث

هامبتون. وتُظهر السونيتات بصورة متكررة معرفة بمواضيع مختلفة من الأدب الكلاسيكي إلى الحياة الأرستقراطية الرفيعة. فإذا كانت هذه القصائد قد كتبت حوالي ١٥٩٢ – ١٥٩٤ كما يعتقد البعض – فمن الصعب أن نرى لماذا يصف شكسبير نفسه «بالعجوز» في حين كان في سن الثامنة والعشرين في عام ١٥٩٢. ليس هناك دليل من أي مصدر على أنه كان «أعرج» أو أنه عاني من الخزي والعار (ماعدا الهجوم عليه في عمل روبرت غرين «أربعة بنسات من الفطنة» الذي يعود إلى ١٥٩٢ والذي لم ينشر إلا بعد موته)؛ فعلاقته الوثيقة المزعومة بأحد النبلاء دليل على أن العكس هو الصحيح. رغم أن شكسبير الستراتفوردي أهدى اثنين من أعماله إلى إيرل ساوث هامبتون فلم يكشف أحد وجود صلات مباشرة بين الرجلين وليس هناك دليل معاصر (أي غير القصص التي ظهرت لاحقاً) القائلة إن إيرل ساوث هامبتون سمع بشكسبير.

ولكن الذين يعتقدون أن إيرل أكسفورد هو شكسبير يجادلون أن السونيتات توافق حياته كالقفاز في اليد. ولد إيرل أكسفورد في أبريل ١٥٥٠ وبالتالي كان في الأربعين من عمره عندما كتبت السونيتات على الأرجح (تبدأ السونيتة رقم ٢ كما يلي: «عندما يحاصر جبهتك أربعون فصل شتاء») ويبدو أنه كان أعرج وعانى من العار لنفيه من البلاط وإرساله إلى البرج (لارتباطاته مع الكاثوليك). وفي عام ١٥٩٠ فشل في إتمام زواج بين ابنته إليزابيث (التي كانت أيضاً حفيدة اللورد بيرغلي) واللورد ساوث هامبتون.

اقترح الشكاكون عدداً من التفسيرات البديلة لتعليل السونيتات. ادعى بعض المؤرخين – وأشهرهم كاثرين م. ولسن في كتاب «سونيتات شكسبير المحلاة Shakespear's Sugared Sonnets» (١٩٧٤) أنها مجرد سلسلة من القصائد الخيالية حول عدد من المواضيع – لأي سبب كان – اقترحت عليه ليكتب عنها. وادعى آخرون أن السونيتات تتحدث عن سيرته الذاتية، ولكنها كتبت كما لو كانت على لسان والدة إيرل ساوث هامبتون (التي كان بإمكانها أن تطلب من ابنها أن يتزوج «حباً لي») أو كتبت في العقد الأول من القرن السابع عشر بدلا من العقد السابق بالتعاون مع شخص ما ممن أهديت إليهم مجموعة المسرحيات الأولى الكبيرة في ١٦٢٣ وفي الذهن ويليام هربرت، إيرل بمبروك الثالث (١٥٨٠–١٦٣٠) وليس اللورد ساوث هامبتون.

المناصرون لمقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير يدعون أيضاً أن هويته يمكن اكتشافها في أشهر مسرحيات شكسبير (هاملت). يقولون إن بولونيوس هو صورة كاريكاتورية للورد بيرغلي والد زوجة إيرل أكسفورد. وكما في حالة السونيتات يبدو من غير المحتمل أن شكسبير الستراتفوردي يمكن أن يتجرأ على هجاء بيرغلي كما يحدث في المسرحية (حيث يطعن هاملت بولونيوس حتى الموت).

حاول إرنست جونز Ernest Jones رائد الطب النفسي – في ١٩١٠ أن يصور هاملت على أنه يعاني من عقدة أوديب، ورأى في تاريخ وفاة والد شكسبير (سبتمبر ١٦٠١) عنصراً مهماً في كتابة المسرحية. ولكن الاختلافات بين قصة هاملت وحياة شكسبير هائلة ومن المؤكد أن والده لم يقتل. بالإضافة إلى ذلك. أشار توماس ناش – معاصر لشكسبير في ١٥٨٩ إلى «نصوص كاملة من مسرحية هاملت، أو بالأحرى عدد لا بأس به من الخطب التراجيدية، مما يشير إلى أن مسرحية بهذا الاسم قد عرضت في تلك السنة وعلى الأرجح قبل ذلك ببضع سنين على الأقل. هذه المسرحية المفقودة والمعروفة اليوم للباحثين باسم «هاملت الأصل» Ur-Hamlet غالباً ما تنسب إلى توماس كيد وهو كاتب مسرحي ذكره توماس ناش في نفس الفقرة رغم عدم وجود دليل على أنه الكاتب. تم تسجيل هاملت شكسبير للمرة الأولى في عام ١٦٠٢. ربما اقتبس الموضوع لمسرحيته من هذه المسرحية الأقدم، ولكن تلك ليست طريقته في العمل، ويعتقد البعض أن شكسبير نفسه – بدلاً من كيد – هو مؤلف المسرحية الأولى. والمشكلة هنا هي أن شكسبير كان في الخامسة والعشرين من عمره فقط في ١٥٨٩ وأصغر من ذلك فيما إذا كتبت المسرحية قبل ذلك التاريخ. ويجادل المناصرون لمقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير أن الكثير من المسرحيات كتبت قبل التسلسل التاريخي المعروف الذي يبدأ من أوائل العقد التاسع من القرن السادس عشر، وهم يشيرون إلى وجود الكثير من المسرحيات «الأصل» قيد التداول في وقت مبكر جداً على أن يكون شكسبير (المولود في عام ١٥٦٤) قد كتبها ولكن ليس مبكراً على إيرل أكسفورد (المولود في عام ١٥٥٠) ومن المؤكد أنه بحلول عام ١٥٩٦ أن مسرحية حول هاملت كانت تمثل لأن أحد المعاصرين يشير إلى «شبح الساحر» الذي صرخ بصورة بائسة على خشبة المسرح، «هاملت: انتقم لي»

اقتُرحت صلات أخرى متعددة بين مسرحيات شكسبير وإيرل أكسفورد. استثمر إيرل أكسفورد ٣٠٠٠ جنيه إسترليني (وخسرها) مع تاجر لندني اسمه مايكل لوك Lok أو Look الذي ربما كان النموذج الأول لشايلوك Shylock وهو اسم غير معروف في التسميات اليهودية في «تاجر البندقية» يضع أنتونيو لدى شايلوك رطلا من اللحم كتأمين مقابل مبلغ ٣٠٠٠ دوكاتية (عملة ذهبية).

ومع ذلك فهناك عقبات كثيرة أمام قبول مقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير. وأصعب هذه العقبات هي الحقيقة القائلة إن إيرل أكسفورد مات في يونيو ١٦٠٤ في حين استمر شكسبير في كتابة المسرحيات حتى ١٦١٣ – ١٦١٤ على الأرجح. وبحسب معظم التسلسلات التاريخية السائدة فإن عشر مسرحيات (بالإضافة إلى السونيتات) ظهرت للمرة الأولى بعد ١٦٠٤. لكن للرد على هذه الملاحظة يدعي أنصار مقولة إيرل أكسفورد إنه لم تظهر أية مسرحية جديدة بين الأعوام ١٦٠٤ – ١٦٠٨ ويشيرون إلى عدم إمكانية تأريخ أي مرجع معاصر لأي من مسرحيات شكسبير بعد ١٦٠٣. كما أنهم يشيرون إلى الإهداء المعروف والغامض للسونيتات الذي قام به ت. ت (توماس ثورب، الناشر) متمنياً

«كل السعادة والخلود التي وعد بها شاعرنا الخالد إلى الأبد» إلى المهدى إليه الغامض «السيد و. هـ.».
يشير أنصار مقولة إيرل أكسفورد (وآخرون) إلا أن عبارة «الخالد إلى الأبد» كان يستخدمها كتاب العصر الإليزابيثي فقط عندما يتحدثون عن شخص متوفي. وهذا ما كان ينطبق على إيرل أكسفورد - وليس على شكسبير - في عام ١٦٠٩ عندما ظهرت السونيتات. ويدعون أن المسرحيات التي عرضت بعد ١٦٠٤ كانت قد كتبت قبل ذلك عُرضت على الجمهور بعد موت ايرل اكسفورد.

ولكن هل هناك أي شيء - في واقع الأمر يربط إيرل اكسفورد بمسرحيات شكسبير؟ تملك مكتبة فولجر في واشنطن العاصمة إنجيل إيرل أكسفورد الذي يعود إلى العام ١٥٧٩ والذي يتضن ١٠٠٠ فقرة مذيلة بخطوط أو معلّمة و ٤٠ تعليقاً هامشياً بخط يد إيرل أكسفورد على ما يبدو. في العام ١٩٩٢ قام روجر ستر تماتر ومارك آندرسون وهما كاتبان أمريكيان من أنصار مقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير، بفحص هذه الحواشي فوجدا أن أكثر من ربع النصوص المعلّمة في إنجيل مكتبة فولجر ظهرت كإشارات مباشرة في مسرحيات شكسبير ومن ضمنها أكثر من مائة إشارة لم يلحظها سابقاً العلماء من دارسي شكسبير وبدا من الواضح أو المحتمل أنها مصادر عبارات شكسبيرية.

وفقاً لأنصار إيرل أكسفورد (وأنصار البدائل الآخرين لشكسبير) كان ويليام الستراتفوردي ممثلاً وسمسار مسرحيات ورجل أعمال، وكان من الجلي أنه غير قادر على كتابة المسرحيات المنسوبة إليه، ولكن دوره الفعلي كان أن يعمل كواجهة ومنتج للمسرحيات ويعير اسمه لكتابها لأن مؤلفها الحقيقي - سواء كان أحد النبلاء أو مسؤولاً كبيراً - لم يكن باستطاعته أن يكتب مباشرة باسمه الصريح للمسرح. ويوجد تلميحات منذ ذلك الوقت بأن شكسبير الستراتفوردي لم يكن هو المؤلف، على سبيل المثال، يظهر اسم المؤلف المزعوم بصيغة «شك - سبير» Shake - Speare في ١٥ مسرحية من ٣٣ نشرت قبل أن تظهر مجموعة المسرحيات الأولى كما ظهر كذلك في الطبعة الأولى من السونيتات وغيرها من المراجع. لم يظهر اسم شكسبير ككلمتين بينهما واصلة (شك - سبير) في أية وثيقة قانونية أو قضائية متعلقة بوضوح برجل ستراتفورد. في حين أنه لم ترد تهجئة اسم أي مؤلف إليزابيثي بهذه الطريقة.

فلو كتبت المسرحيات والقصائد باسم مجهول لكان إيرل أكسفورد اليوم المرشح الرئيسي لتأليفها ولما جادل أحد لصالح شكسبير الستراتفوردي. يفترض كثيرون أن السؤال عن هوية المؤلف إنما هو من بقايا مدرسة التثقيف الذاتي في القرن التاسع عشر ثم حلت محلها مدرسة النقد التاريخي المعاصر. ويتم في أمريكا الآن على الأقل، تجربة مقررات دراسة تطرح الاقتراح القائل إن إيرل أكسفورد هو كاتب تلك المسرحيات في السنوات الأخيرة ظهرت عدة مقالات متوازنة حول مسألة هوية مؤلف الأعمال المنسوبة إلى شكسبير في المجلات السائدة وعلى التلفزيون الأمريكي. وقد نمت حركة منظمة مشابهة في بريطانيا (يترأسها إيرل بورفورد ، سليل إيرل أكسفورد) رغم أنها لم تتخلص بعد من دمغة الغرابة كما يبدو أن نظيرتها في أمريكا قد نجحت أن تفعل.

ومرشحية إيرل أكسفورد تعاني من واقع أنه ليس المرشح الوحيد المعقول ظاهرياً. افترض البعض أن بيكون هو المؤلف لشكسبير لمدة أطول بكثير. كان كل ما لم يكنه رجل ستراتفورد: أرستقراطيا ووزير عدل وربما أكثر الرجال علما في عصره. في السنوات الأخيرة تراجعت مرشحية بيكون بالمقارنة مع مرشحية إيرل اكسفورد لأنه لم يكن شاعراً ولأن عبقريته تبدو مختلفة أصلاً عن عبقرية شكسبير. الكثير من الأدلة التي توضح أن بيكون هو شكسبير تتألف من جناسات قلب مركبة وشيفرات سرية موجودة في المسرحيات وهي غير مقنعة وخيالية بصورة فذة. ومع ذلك توجد عدة صلات بين بيكون وشكسبير وبعضها لافت للنظر. في عام ١٨٦٧ خرج إلى النور مخطوط في بيت ديوك نورثهامبرلاند في لندن. إنها صفحة مستخدمة كغلاف لاثنين وعشرين مخطوطاً قديماً تعود إلى حوالي عام ١٥٩٦. يعتقد البعض أنها تخص السير هنري نفيل – ابن أخ بيكون – وتحمل ما يلي :

. . . بقلم السيد فرانسيس بيكون

مقالات بقلم نفس المؤلف

ويليام شكسبير

ريتشارد الثاني

ريتشارد الثالث

أسموند وكورنيليا

جزيرة الكلاب (قطعة)

بقلم توماس ناش

ويليام شكسبير . . .

كما أنها تتضمن مقتطفات من أعمال بيكون وشكسبير. من الطبيعي أن أنصار مقولة إن بيكون هو شكسبير يعتبرونها مهمة جداً، ولكن الشكاكين يعتبرونها مجرد قائمة بمؤلفات في مكتبة ولذلك ربما تظهر أن بيكون لم يكن شكسبير. ويشير أنصار مقولة إن بيكون هو شكسبير أيضاً إلى أحد المصادر المعاصرة القليلة التي على ما يبدو تتساءل ما إذا كان شكسبير قد كتب الأعمال المنسوبة إليه ـ «هجائيات» جوزيف هول (١٥٩٧ – ١٥٩٨) التي تدعي أن بيكون كتب قصيدة «فينوس وأدونيس».

بالإضافة إلى ذلك اكتشفت في ١٩٨٥ لوحة جدارية متميزة من قبل العمال الذين كانوا يجددون منزلا قديماً في سانت ألبانز St Albans حيث عاش بيكون. إنها تعود إلى حوالي عام ١٦٠٠ وتصور على ما يبدو منظر العيد في قصيدة شكسبير «فينوس وأدونيس» وقد أشار أنصار مقولة إن بيكون هو شكسبير

إلى أن سانت ألبانز مذكورة ١٥ مرة في أعمال شكسبير في حين أن ستراتفورد لم تذكر ولو مرة واحدة. لو اكتشفت هذه اللوحة الجدارية في نزل قديم في ستراتفورد على ضفة نهر آفون لاتخذت بالطبع دليلاً قوياً على أن شكسبير ستراتفورد هو من كتب تلك المسرحيات.

هناك مرشحون آخرون مثل ويليام ستانلي وكان إيرل داربي السادس (١٥٦١ - ١٦٤٢) الذي أصبح له أنصاره أيضاً منذ طباعة عمل في ١٩١٨ بقلم عالم فرنسي يرى أنه الكاتب - جزئياً بسبب معرفة ستانلي الوثيقة ببلاط نافار - حيث تجري أحداث مسرحية «عمل الحب الضائع» ولروجر مانرز، إيرل روتلاند الخامس (١٥٧٦ - ١٦١٢) أنصاره كما أن مرشحيه كريستوفر مارلو نوقشت لسنوات كثيرة. أصبحت معروفة في ١٩٥٥ مع طبع كتاب بقلم الأمريكي كالفن هوفمان الذي حاجج دون أي دليل أن مارلو لم يقتل في الحقيقة في مشاجرة الحانة في سن التاسعة والعشرين ولكنه نجا خفية واستتر ليكتب مسرحيات شكسبير. ومن بين الاقتراحات الأخرى اقتراح يقول إن مجموعة من الفنانين، ربما برئاسة بيكون، كتبت مسرحيات شكسبير. ولكن ما ينقض ذلك هو حقيقة أن كل أعمال شكسبير متشابهة في الأسلوب.

معظم مؤرخي شكسبير سيستمرون، دون تردد، في تصديق الرأي التقليدي القائل إن الرجل المتدني التعليم من بلدة السوق المغمورة هو مؤلف أعظم الأعمال في الأدب الإنجليزي. وتُعد حقيقة تسليم معاصريه بصحة أن شكسبير هو المؤلف، مسألة حاسمة وحيث إنه يمكن ملاحظة تطور أسلوب شكسبير الدرامي من المسرحية المرعبة والمثيرة لتايتوس أندرونيكوس إلى تراجيديات العقد الأول من القرن السابع عشر الرائعة كهاملت وماكبث والملك لير، ومع ذلك فإن الأطروحة القائلة إن شخصا آخر هو المؤلف وأن رجل ستراتفورد هو مجرد واجهة أو وكيل من نوع ما ليست عبثية خالصة. المؤكد أنه من غير المحتمل أن يستقر رأي يتفق عليه الجميع حول «هوية المؤلف»، وقد يصبح تساؤلا غير مجد في المستقبل بعكس ما كان عليه في الماضي.

شكسبير، الحَاضر أبداً

ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة

المجلد التاسع – العدد الرابع – عالم الفكر – الكويت

نظرة عابرة على أي جدول مطبوعات يصدر في انجلترا أو أميركا، من دار نشر تعنى بالآداب نصوصا أو دراسات تظهر لنا أن شكسبير لا يغيب عن اهتمام الناشرين، إن المرء ليعجب من هذه الظاهرة حتى في هذا القرن العشرين. ثلاثمائة وستون سنة مضت على وفاة هذا الشاعر، تعرضت سمعته الأدبية خلالها إلى صنوف من المد والجزر. لم تجمع أعماله إلا بعد وفاته بسبع سنين يوم صدر (الفوليو الأول عام ١٦٢٣). تنكر له أدباء النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وامتدت يد بعضهم (تصلح أخطاء) الشاعر المسرحي الكبير حيث كان يتبع القريحة والموهبة، ويبتعد عن أرسطو والتابعين. القرن التاسع عشر يعيد إليه اعتباره ويضع القريحة فوق القانون. يتجرد له الرومانسيون بزعامة كولردج، ويكادون أن يبلغوا به مرتبة التقديس. تهمل بعض مسرحياته، ويشك في أصالة بعضها. تحوم الشكوك حول وجوده أصلا، وفي أواسط القرن العشرين تتحمس جماعة أميركية وتتقدم بطلب رسمي إلى السلطات البريطانية (لنبش قبر شكسبير) بحثاً عن وثائق قيل أن شكسبير أوصى أن تدفن معه، واعتقد المتحمسون انها ستكشف عن أصالة مسرحياته. يقول أحد الخبثاء من الصحفيين الانكليز إن رئاسة بلدية لندن كان يعوزها المال للقيام بمشروع لتصريف المياه، فسمحت بنبش القبر، وربما كانت قد شجعت أولئك المتحمسين من طرف خفي، فحصلت على المال، ولكن المتحمسين عادوا بخفي حنين.

وعلى الطرف القصي من هذا العبث، هناك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة. لا يكاد يمر عام إلا ويطلع علينا الباحثون بناحية جديدة لم يسبق أن تصدى لها غيرهم. ويبدو أن ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي عن شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس.

الكتاب الأول بين يدي عنوانه «المشهد اللاطبيعي» The unnatural Scene ومؤلفه مايكل لونج أستاذ الأدب الانجليزي بجامعة كمبردج بانجلترا، وقد صدر عام ١٩٧٦ عن دار نشر مثيوين Methuen، ويحمل الكتاب عنوانا فرعيا هو دراسة في المأساة الشكسبيرية A Study in Shakesperean Tragedy.

يقع الكتاب في ٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط ويضم ثمانية فصول هي:

(١) النظام الاجتماعي والعالم المفعم بالحياة Social Order and the Kinetic World.

(٢) مغربي البندقية The Moor of Venice

(٣) بطل روما The Hero of Rome.

(٤) فيينا مدينة الحنابلة The Puritan City of Vienna.

(٥) كوميديا «ترويلس وكريسيد» The Comedy of Troilus and Cressida

(٦) الدنمارك وأميرها Denmark and its Prince

٨ – أغاني أبولو ودايونيسوس The Songs of Apollo and Dionysios

يقول المؤلف في مقدمته إن الكتاب نشأ عن تطور المحاضرات التي ألقاها على طلبته في كلية (تشرشل) بجامعة كمبردج في الأعوام ١٩٧٠ – ١٩٧٤ . ويشير إلى أن المناقشات التي جرت معهم هي التي طورت هذا الكتاب حتى اتخذ شكله الحالي ، وهو يحسب أن الفضل في ذلك يعود إلى طلبته بالذات . وهذا نوع من تواضع العلماء لا نكاد نلمسه عند بعض من نعرفهم من الأساتذة ، ممن يعز علينا ، وقد لفت نظري أن المؤلف يشكر عددا ممن قرأ مسودات الكتاب فأفاد من ملاحظاتهم وثاني هؤلاء البرفسور جون كاجنون . لقد استوقفني هذا الاسم طويلا وحيرني طويلا ، فقد وصلني مؤخراً العدد الثاني (ربيع ١٩٧٨) من نشرة الدراسـات العليا بجامعة هارفرد ، وفيه مقال عن البروفسـور John Gagnon أستاذ علـم النفس بجامعة ولاية نيويورك ، الذي عينته هارفرد ، أعرق الجامعات الأميركية ، أستاذا زائرا لمدة سنتين . الفرق بين الاسمين هو الحرف الأول من هذا الاسم النادر نوعا ، فاذا كان الكتاب يذكر الاسم بحرف C بدل G كغلطة مطبعية (وحتى الكتب الانكليزية صارت تظهر فيها أغلاط مطبعية في الأونة الأخيرة ، وقد لاحظت ثلاثا من هذه الاغلاط ، تطغي على الأغلاط في الكتب العربية! وإذا كانت الاشارة إلى نفس الأستاذ فان للاشارة دلالتها في بعض الآراء النقدية التي يسردها المؤلف . البروفسور Gagnon حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة شيكاغو عام ١٩٦٩ ، وتذكر نشرة هارفرد أنه (قضى سنة في كلية تشرشل بجامعة كمبردج) بعد تخرجه . . ولما كان هذا الكتاب قد تجمعت مادته بين ١٩٧٠ – ١٩٧٤ كما يذكر المؤلف ، فان أغلب الظن أن المؤلف الانجليزي يشير إلى البروفسور الأمريكي ، إلا إذا كانت الصدفة النادرة قد جمعت اثنين في كلية واحدة بجامعة واحدة لا فرق بينهما إلا الحرف الأول في الأسم!! وسبب حيرتي في ذلك أن الأستاذ الأمريكي قد اشتهر بابحاثه في (السلوك الجنسي عند الانسان) وبسبب هذه الشهرة طلبته جامعة من وزن هارفرد ليطور أبحاثه فيها . وجون هارفرد مؤسس الجامعة الأمريكية الأولى عام ١٦٣٦ ، كان أستاذا في كلية إيمانوئيل بجامعة كمبردج ، وقد هاجر من كمبردج البريطانية إلى كمبردج الاميركية ، في عصر الحنابلة (البيويتان) طلبا للحرية الدينية في العالم الجديد ، وأسس أول وأهم جامعة في أمريكا في محيط (نيوانجلند) الذي مازال يوصف بالصفة (البيوريتانية / الحنبلية) .

وإذا صحت ظنوني ، التي أحس أنها صحيحة ولا أقوى على أبراز الدليل المادي على صحتها ، فإنها تفسر هذا الاهتمام الجديد نسبيا في الدرسات الشكسبيرية : وأعني به دراسة نواحي السلوك الجنسي لدى عدد من شخصيات المسرحيات الشكسبيرية ، وبخاصة عند كليوباترا ، تلك «الغجرية» اللعوب ، التي أشاعت في محيط انجلترا البارد المعتم دفء مصر وشمسها ، وتلك ناحية يقدزها أكثر من القارئ العربي سكان انجلترا وشمال غرب أوروبا عموما .

ولنترك هذه المسألة مؤقتا، دون أن ننسى هذا الاهتمام المتزايد بنواحي السلوك الجنسي لدى العديد من الشخصيات في مسرحيات شكسبير التي صار النقد في الأونة الأخيرة يصب عليها اهتماما جادا . . ترى الآن النقاد لم يعد أمامهم من جديد يبحثونه في أدب شكسبير؟!.

عنوان الكتاب (المشهد اللاطبيعي) مأخوذ من مسرحية شكسبير : كريولانس (التي ترجمها الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا ونشرتها سلسلة من المسرح العالمي، عدد ٥٤، مارس ١٩٧٤). ففي الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ١٨٣ - ٥ يقول كريولانس مخاطباً أمه :

ما الذي فعلت ؟ انظري: السموات تنشق والآلهة تطل، وتضحك على هذا المشهد المنافي للطبيعة.

كريولانس، بطل روما ومنقذها من الأعداء، غضب على روما وانضم إلى أعدائها وراح يعد هجوما على مدينته، وهذا هو الأمر «المنافي للطبيعة». ترسل روما عددا من الاصدقاء لكي يثنوا بطل الأمس عن مهاجمة مدينته، ومن جملة من يرسلون عدد من السيدات بينهن زوجته وأمه (فولو منيا) وابنه، ويحاول الجميع تحويل كريولانس عن عزمه بوسائل شتى منها الركوع أمامه والتضرع إليه، ومن بين الراكعات أمه بالذات، التي تطيل التضرع إليه، فلا يتحمل كريولانس «هذا المشهد المنافي للطبيعة» ويوافق أخيرا ويدخل روما لعقد صلح بينها وبين أعدائها . .

والموضوع الرئيسي في هذا المقترب من المآسي الشكسبيرية هو هذا الشئ «اللاطبيعي» أو «المنافي للطبيعة» الذي يكون السمة الغالبة التي تتسم بها الأحداث ومجريات الأمور في عدد من المسرحيات المأساوية وبخاصة : عطيل (ترجمة الأستاذ جبرا كذلك، سلسلة المسرح العالمي، العدد ١٠٣، إبريل ١٩٧٨)، كريولانس، يوليوس قيصر (المسرح العالمي ٨٨، يناير ١٩٧٧)، الملك لير (ترجمة جبرا دار النهار، بيروت ١٩٦٨، وطبعتها دار الهلال كذلك ودارالقدس والمسرح العالمي، عدد ٧٦/يناير ١٩٧٦ ترجمة د. بدوي) هاملت (ترجمة جبرا : دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠، ١٩٦١ وطبعتها دار الهلال ، فبراير ١٩٧٠، المسرح العالمي، عدد ٢٤ ترجمة د. عبد القادر القط، سبتمبر ١٩٧١) ماكبث، (ترجمة جبرا وستصدر في سلسلة المسرح العالمي قريبا)، أنطوني وكليوباترا، اضافة إلى صاع بصاع (المسرح العالمي ١٨/مارس ١٩٧١ ترجمة د. زاخر غبريال، العين بالعين).

ينطلق الكاتب من فكرة أن ثمة صراعاً بين «الطبيعة» وبين «التركيب الاجتماعي» في المسرحيات المأساوية عند شكسبير، وهذا الصراع هو جوهر المأساة حسبما فهمها أكبر شاعر مسرحي، ولهذه الفكرة جذورها في الكوميديات التي سبقت المآسي، كما أن للفكرة أصولا يلتمسها الكاتب في أراء اثنين من أكبر الفلاسفة الألمان في القرن التاسع عشر، هما : شوبنهاور، وبخاصة في كتابة (العالم

كإرادة وفكرة – أو مثال –) ، ونيتشه ، الذي انطلق في فهم المأساة من آراء شوبنهاور ، ثم تنكر لها ، وذلك في كتابه (مولد المأساة) . ففي «الكوميديا الاحتفالية» ثمة «انفلات» من «قوانين» مفروضة من «المجتمع» و «الثقافة» بمعناها الواسع ، الذي يشمل العادات والأعراف وضوابط السلوك . ويقدم الكاتب مثالا على ذلك في مسرحيتي ضاع جهد الحب وحلم ليلة صيف ، حيث نجد «البشر المتمدنين» في نهاية المطاف يخضع ما يميزهم من كبرياء وثقة أمام ما تعارف عليه العالم في مجال المرح والحب ، ويتم الاعتراف والقبول بما في الحياة من أمور غير منتظرة أو خارجة عن سيطرة الإنسان ، ويتم قبول «الطبيعة» في مسار الحياة الواقعية ، وعالم الخبرة الذي يحكمه «قانون» و «ثقافة» . وهكذا «تحتفل» الكوميديا بعملية «التطويع» أي تطويع الانسان المتمدن وليس انكساره أمام ضغوط الطبيعة .

وإذا صح هذا التفسير في الكوميديا فانه يقصر في المأساة ، يرى الكاتب أن مسرحيات صعبة مثل هاملت ، صاع بصاع . . تقدم تحليلا اجتماعيا – نفسيا للثقافات البشرية يتميز بتماسك وتفصيل عجيبين ، فالمآسي لا تقدم مجرد أفراد يتحركون وسط «عالم» بل يجب النظر إليهم كشخصيات في مواقف اجتماعية ذات خصوصية عالية في المجال الاجتماعي النفسي . فثمةخصوصية اجتماعية نفسية في روما كريولانس وبندقية عطيل ، وفيينا صاع بصاع والسينور هاملت . كل واحد من هذه المجتمعات الأربعة يتميز بطابع اجتماعي نفسي هو الأساس في الحركة المأساوية في كل من المسرحيات الأربع . واذا أخذنا هذه المسألة بما تستحقه من اهتمام أمكن فهم الشخصيات المآساوية فيها بصورة أدق . هنا تقوم الثقافة البشرية على فوضى من التناقضات والأمور غير المنتظرة . وتكمن المأساة في عدم قابلية الثقافات على التطويع ، أو التطبع ، وفي عدم قابلية التطويع في الأذهان التي نشأت على قيم حضارية معينة رسخت فيها ، وفي التنافر بين عالم الواقع وبين العالم المفعم بالحياة . وهكذا تكون الحركة في المأساة من الثقافة باتجاه الصدمة ، على النقيض من الكوميديا حيث تكون الحركة من القانون باتجاه الانفلات .

سيكولوجية الحياة الاجتماعية التي يراها المؤلف ضرورية لفهم المأساة عند شكسبير ، توجد ملامحها عند شوبنهاور ونيتشه قبل أن نجدها عند فرويد . ففي الطبعة الثانيه من كتابه (مولد المأساة) التي ظهرت عام ١٨٨٦ ، يعلن نتيشه أسفه لاتباعه رأى شوبنهاور في فكرة «الاستسلام» المأساوي ، ويقول إن «الإغريق لم يكونوا متشائمين قط ، وأن شوبنهاور كان على خطأ» . والواقع أن شوبنهاور ليست لديه «نظرية» محددة عن المأساة ، وأبرز ما يقوله في كتابه (العالم كإرادة وفكرة – مثال –) إن «عالم» المرء ليس سوى «مثال» أو صورة أو فكرة لا وجود لها إلا في ذهنه . وأن ثمة عالما آخر هو عالم «الإرادة» ، عالم قوى محركة عمياء غير واعية ، لا يكون الذهن فيها سوى وسيط بين قوى مضطربة تربطه باذهان أخرى وأشياء أخرى . وهكذا يؤدي «المثال» في ذهن المرء إلى الخداع ، وهكذا التفكير يؤدي بدوره إلى النظرة الأخلاقية – النفسية التي نجدها في مآسي شكسبير . ويرى شوبنهاور أن ليس

من شيء (غير عادي) في المأساة، وأن ليس ثمة ما هو أقرب إلى المأساة من نقيضها : الكوميديا. ويكون سلوك المرء حسب هذا التفكير واحدا من اثنين: الاستسلام – الاستخاف والضحك : جوهر المأساة – الكوميديا.

هذه الثنائية في فلسفة شوبنهاور أصبحت عند نيتشه رمز أبولو = المثال، دايونيسوس = الارادة. ولكن نيتشه يطور الثنائية لتصبح أكثر تعقيدا فتشمل خمسة أشياء: ثلاثة منها تتفرع عن المثال، واثنان عن الإرادة.

يذهب المؤلف في استعراض فلسفة نيتشه حول المأساة ويخلص إلى القول انها برغم غموضها تساعد على فهم وتحديد الأنماط الأساسية في المأساة الشكسبيرية. وهذا يضع أمام المؤلف سبيلين نحو فهم نظرة شكسبير المأساوية :

الأول الطريق الرمزي المتمثل في صراع القانون ضد الطبيعة كما في الكوميديا الاحتفالية.

والثاني طريق التفصيلات الخاصة التي تقدمها آراء شوبنهاور ونيتشه في المأساة. ويرى أن الطريقين يجتمعان في بداية المرحلة المأساوية الكبرى التي تبدأ بمأساة رجل واحد هو (بروتس) في مسرحية يوليوس قيصر

ورغم أن هذه المسرحية تقصر عن مآسي شكسبير الكبرى مثل كريولانس وانطوني وكليوباترا غير أننا نجد في مأساة بروتس تجسيدا لنظرة شكسبير المأساوية، التي يجدها المؤلف مطابقة لمفهوم شوبنهاور عن مأساة الانسان المثالي (السقراطي) كما فهمه نيتشه. بروتس رجل في غاية التمدن والتهذيب، ولكنه ينتهي إلى قتل أقرب اصدقائه: يوليوس قيصر، يتسبب في تحريك الرعاع في حرب أهلية، ثم إلى الانتحار بعد أن تكون زوجته قد قتلت نفسها بابتلاع الجمر الملتهب. فالانسان السقراطي المثالي كما يقول نيتشه يرى أن العالم يمكن فهمه عن طريق فهم مجموعة من القيم والمدركات، وبالتالي يمكن إصلاح العالم عن طريق هذه المعرفة. ولكن هذه المعرفة تقود الفرد إلى الوقوف وحده أمام عالم تصطرع فيه قوى من نوع آخر، يكون عدم إدراكه لها سببا في السقوط نحو الهاوية. وهنا لا نملك سوى «الاشفاق» على الحال التي وقع فيها البطل المأساوي، والإشفاق عنصر مهم من عناصر المأساة عند شكسبير، كما عند سقراط : الأول إدركه بالسليقة والثاني بالمحاكمة الفلسفية وتحليل النماذج، رغم محدوديتها في الأدب الإغريقي. فنحن «نشفق» على بروتس لعدم قدرته على «تطويع» الثوابت في ذهنه المهذب المتمدن أمام قوى في عالم لا يتصف بالضرورة بمثل هذه الصفات. هذا هو التضارب بين «القانون» وبين «الطبيعة».

في الفصل الثاني من هذا الكتاب يتناول المؤلف بالتحليل مسرحية عطيل Othello مؤكداً على كونه

(مغربي البندقية). وكونه مغربيا (أسود) في البندقية الباذخة، وزوج دزدمونه (الجميلة) يشكل أول إشارة إلى (المشهد اللاطبيعي). عطيل بطل محارب يتحلى بأنبل الصفات المثالية ويحسب «أن الرجل الذي تخونه زوجته ليس سوى غول ووحش» وهذا موقف «الثقافة». ولكن موقف (الطبيعة) يمثله (ياغو) العارف بخفايا الأمور، الذي يرى «أن المدينة تعج بالوحوش والغيلان المتمدنة» هذا جوهر مأساة عطيل المثالي في مواجهة الواقع، يشترك عطيل مع كريولانس في الصفات المثالية وبطولة المحاربين، ومثله ينتهي إلى حتفه عندما تزدحم عليه قوى الشر التي لاتدركها الثقافة ولا القوانين، وعندما ترفض الثقافة التطويع تحصل الصدمة التي تقود إلى المأساة.

هكذا ينظر المؤلف إلى عطيل في محيط (البندقية) بقيمها المدنية وثقافتها وقانونها. وهكذا يرى شكسبير مأساة البطل من خلال الوضع النفسي – الاجتماعي. وهكذا يرى مأساة دزدمونة ذاتها: فهي المثل الأعلى «للسيدة» في مجتمع الحضارة والثقافة المثالي في البندقية. وعندما تخفق في إدراك ما يحوكه (ياجو) وقوى الواقع التي لا تدركها «ثقافتها» يكون السقوط الفاجع ومدينة البندقية لها قيم حضارية اجتماعية ونظرة إلى «الطبيعة» تتعارض مع «العالم الواقعي» وعندما تتعارض النظرتان يكون السقوط الفاجع من نصيب المدينة قدر ما يكون من نصيب عطيل أو دزدمونة. هنا كذلك نجد «مثال» شوبنهاور في مواجهة «الارادة» الأول لا وجود له إلا في «ذهن» المدينة والثاني موجود في «القوى الخارجية».

الفصل الثالث من الكتاب يدور حول (بطل روما) كريولانس إذ يجد نفسه وسط «المشهد المنافي للطبيعة» الذي قاده إليه ذلك الصراع بين «المثال» من الثقافة والتمدن وبين «القوى المتصارعة» في العالم الخارجي الذي لا سيطرة للبطل عليه. مرة أخرى لا تكون المأساة هنا مأساة «فرد» مهما عظم شأنه، بل مأساة فرد في «وضع اجتماعي – نفسي». وبهذا المعنى تكون المأساة ظاهرة رومانية. فالأزمات في شخصية البطل هي أزمات رومانية، والصراعات في مجتمع روما تنعكس صراعات في وجوده بالذات. فأهل روما يعيشون حسب قوانين موضوعة، هي عسكرية تمجد فئة من الناس في مسرحية كريولانس، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة في مسرحية أنطوني وكليوباترا، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة في مسرحية أنطوني وكليوباترا، وهي قوانين صلابة رواقية لا يتأثر البطل فيها بالانفعالات بل يخضع لحكم الضرورة القاهرة في مسرحية يوليوس قيصر، صرامة هذه «القوانين» تقف في مواجهة «الحياة المفعمة بالنشاط والانفعال». وبهذا المعنى تكون روما مثال «الثقافة» في مواجهة «الطبيعة». والحياة في روما حسب هذه القوانين حياة مغلقة على ذاتها، و «كل حزب بما لديهم فرحون»، لا يكادون يعترفون بوجود «عالم» أو «حياة» خارج روما. ومن «خصوصية» هذا المجتمع الروماني أنه يؤله البطل الذي صنعه المجتمع ذاته، كما في شخص كريولانس المنحدر من آل مارسيوس؛ والخطوة التي تسبق تأليه

البطل مارسيوس كريولانس هي خطوة تمجيد تعبق بتعبيرات حب تكاد تكون جنسية في أوصافها وتفصيلاتها.

ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يقدم كومينوس وصفا مفصلا لشخصية مارسيوس الذي قهر أهل كريولي. وفي هذه الأوصاف تورية وصور بلاغية ملأي باشارات الحب والجنس، هي مبالغة في محبة البطل. وهذه نظرة ثاقبة من شكسبير في تضاعيف نفسية مجتمع روما، ولكن «التماسك» في شخصية البطل الذي صنعه قانون روما «على صورته وشبهه» ما يلبث أن ينهار. فعندما تغضب روما على البطل الذي صنعته وتحكم عليه بالنفي، ينقلب البطل صائحا في وجه روما «إنني أنا أنفيك» ويخرج من روما بحثا عن «روما» أخرى حسب «المثال» الذي في ذهنه، ويحسب أنه واجدها في مدينة أعداء روما: آنتيوم. هنا يبدأ الانحدار نحو المأساة، عندما تصطدم «الطبيعة» مع «القانون». ففي المشهد المتنامي الغاضب عند اسوار روما ما يلبث اللاإنسان» في شخص «البطل المصنوع» أن ينصاع أمام «السيدات» و«الأم» و «الطفل» . . ينصاع البطل المصنوع إلى مجتمع هو «مجتمع رجال» بالأساس. وعندما يدخل البطل الذي كان إلى المدينة التي صنعته، حاسبا أنه سيحل السلام، ما يلبث أن يفاجئه المتآمرون ويضعون حدا «لخروجه» على قانون روما بقتله شر قتلة. «هذا المشهد المنافي للطبيعة» بالغ الإيلام. فهذه ليست مأساة بطل في فراغ، بل «مشهد لا طبيعي» لمدينة تخشى الطبيعي، مدينة لا تعترف بوجود الحياة خارج أسوارها، فتسمم الحياة ذاتها عند الجذور.

الفصل الرابع (ڤيينا مدينة الحنابلة) يتحدث عن مسرحية صاع بصاع Measure for Measure ففي غياب دوق فيينا يصبح أنجيلو نائبا عنه، وهو رجل عليه مظاهر العفة ولكن باطنه خبيث. فقد وعد ماريانا بالزواج، ولكن لما ضاع مهرها مع أخيها الذي غرق في البحر تنكر لها. وثمة كلوديو الذي كان على وشك الزواج من جولييت، ولكنه وقع ضحية أنجيلو، الذي اغتنم فرصة نيابته عن الدوق ليثبت عفته بالحكم على كلوديو، الذي ارتكب خطأً في حق جولييت قبل الزواج. ولما جاءت ايزابيلا شقيقة كلوديو، وهي على وشك دخول سلك الرهبنة، تحرك معدنه الخبيث، وعرض عليها الفحش ثمنا لانقاذ اخيها. ولكن الدوق تنكر في هيئة راهب، ليكيل الصاع بالصاع لنائبه الخبيث، فقد اقنع ايزابيلا أن تلاقي أنجيلو ليلا، على أن ترسل بدلها ماريانا التي كان قد وعدها بالزواج، وتتم الخطة بنجاح ويدير الدوق محاكمة تتهم فيها ايزابيلا النائب انجيلو بارتكاب الفحش وتطلب عقابه، وتكشف الحقيقة ويرغم أنجيلو على الزواج من ماريانا ثمنا للعفو عن جريمته، ويطلق سراح كلوديو ليتزوج من جولييت، إذ تصبح تهمته مساوية لتهمة أنجيلو، الذي يتظاهر بالطهر والعفة واحترام «القانون» ولكنه في «الطبيعة» البشرية غير ذلك.

في هذه المسرحية تختلط المأساة بالكوميديا والدين والجنس، وهذا مدعاة للكثير من الاضطراب مما جعل النقاد يصنفونها من «مسرحيات المشاكل». فكما في عطيل وكريولانس تقدم صاع بصاع نواحي الضعف النفسية في ثقافة بعينها، تنسحب على مجتمع يؤذيه غياب قيم تجعل تطور ذلك المجتمع نحو النمو مسألة، فثمة (قانون) يحيطه خوف عظيم لدى التطبيق، لذلك فهو قانون «قاهر» تسير إلى جانبه مظاهر «الطبيعة» والضعف البشري.

صفة «البيوريتانية» أو الطهرية، تنطبق على سلوك الشخصيات في هذه المسرحية ابتداء من الدوق فنازلا. وأول مزايا البيورتيانية (أو الحنبلية) هذا التمسك الشديد بمظاهر الطهر والعفة خلاف ما يجرى لدى السلوك، وأحسن مثال على ذلك سلوك أنجيلو نفسه. فاول جملة ينطق بها انجيلو في المسرحية هي «الطاعة أبدا . . » والطاعة هي أولى القيم في مجتمع فيينا مدينة الحنابلة، مدينة ترى ان عالم المجتمع يمكن ان يغدو جميلا اذا أمكن التخلص من «الطبيعة». هذا «القانون» يفرضه على أنفسهم أهم الشخصيات في المسرحية، ولكنهم . . يخدعون انفسهم بهذا المعتقد المؤسف الذي يريدون فرضه على «مساكين العالم جميعا» . هذا «المثال» عن العالم الذي يوجد في «ذهن» انجيلو بالدرجة الاولى، نيابة عن «قانون» يحكم «ثقافة» مدينة بمجتمعها يقدم صورة للمأساة الكوميدية حسبما يراها شوبنهاور.

يتحدث الفصل الخامس عن (كوميديا ترويلس وكريسيدا) ويجدها المؤلف من نفس طبيعة صاع بصاع، أي من «مسرحيات المشاكل». فهذه مسرحية تعج بالاضطراب والهياج والدهشة ويجدها بعض النقاد تفتقر إلى التماسك، لأن فيها يجتمع المأساوي والكوميدي. ولكن مرجع ذلك ان الذهن في عصر النهضة يجمع النقيضين ويحتفل بالتضاد، ويميل أحيانا إلى عناصر الضحك والاستخفاف. العنصر الأساسي في هذه المسرحية فكرة أن «الثقافة» تقف في وجه شيء يرفض أن يلين، وهذه فكرة «الطبيعة» في المسرحيات السابقة. وفي هذه الكوميديا يجد المؤلف كذلك أغلب المزايا الأساسية في النظرة المأساوية لدى شكسبير. فهو يرى أن الكوميديا والمأساة تجتمعان في الأساس على شكل التناقضات بين عنفوان الحياة الموجود في «ارادة» العالم وبين التركيب العنيد في «الصور» التي يقدمها الناس عن ذلك العالم، فالتناقضات والانفصام بين الآخرين مما يؤدي إلى الضحك من أمور تقدمها هذه المسرحية مثل: التظاهر، الثقة الزائفة، إخفاق الرؤية، المبالغة في أنماط اللغة والسلوك والرغبة في «تجاوز» الاضطراب المادي في العالم. فالحرب الدائرة بين الإغريق وطروادة، وهي مجال هذه المسرحية، لاتسمح للناس بالانفلات من القيم والظروف التي فرضتها الحرب، فلا يسعهم بالتالي سوى الخضوع لتلك القيم والتنفيس بالضحك والبحث عن المثيرات العاطفية. هذا الانحباس في «الطبيعة» يفسر ظلال المعاني الجنسية في الكثير من لغة المسرحية، عن طريق التورية والصور البلاغية التي كانت مألوفة لدى جمهور المسرح في العصر الاليزابيثي وبدايات القرن السابع عشر في انجلترا.

الفصل السادس من هذا الكتاب يدور حول (الدنمارك وأميرها) . . . صياغة العنوان وحدها تدل على الموقف النقدي لدى المؤلف الذي يحافظ عليه في فصول الكتاب جميعا، وهي أن المأساة الشكسبيرية، والمسرحيات عموما، يجب أن ينظر إليها من خلال وجود البطل في مجال اجتماعي – نفسي، وليس النظر إليه كمجرد فرد في العالم. مسرحية هاملت تصنع مع «مسرحيات المشاكل»، ومثل تلك المسرحيات تكون احدى مشاكل هاملت إخفاق البعض في النظر إليها ككل واحد شامل، إذ يرون أنها تدور حول هاملت أو حول أمير الدنمارك وليس عن الدنمارك التي أميرها هاملت. هذا هو الفرق الجوهري بين نظرة المؤلف وبين نظرة غيره من النقاد والجمهور على السواء، تلك النظرة التي تقود إلى موقف «عاطفي» مبالغ فيه، أو موقف «تشخيصي تحليلي» مبالغ فيه كذلك. يرى المؤلف أن مسرحية هاملت حتى في غياب أمير الدنمارك تبقى مسرحية من الطراز الأول. ولكن الخيال الذي خلق محيط السينور يعادل في الأهمية خلق الشخصية التي يعذبها مجتمع السينور، وهنا جوهر المأساة: التماسك الاجتماعي– النفسي في النظرة المأساوية لدى شكسبير في هذه المسرحية، التي يعدها غالبية النقاد والجمهور من أعظم أعمال شكسبير. فالنظر الى هاملت في محيط السينور ضروري مثل النظر إلى عطيل في محيط البندقية، ففي هذا المجال وحده يمكننا «التعاطف مع فرد بعينه، أوجدته ثقافة بعينها، ما لبثت أن أوقعته في شراكها.

القيم الاجتماعية السائدة في السينور تتصف بالنفعية، والعملية، والوصولية السياسية والتجسسية، وقيام الإنسان باستغلال الإنسان ضد الإنسان، الملك هو مركز التحريك في هذه المسرحية، يلعب بالشخصيات كما يحرك قطع الشطرنج. وهاملت يلعب في مواجهة الملك، ويرفض إطاعة قواعد اللعبة وبخاصة في رفضه التصرف بشكل «مقبول» في محيط السينور، لأن «الحياة المفعمة بالحركة والنشاط» ترفض الانصياع إلى «القيم المقبولة» وتحاول «تطويعها» باتجاه «الطبيعة». والواقع أن «القيم» الشائعة في مجتمع السينور هي «لا قيم» لدى أناس يمكن وصفهم بعبارة التوراة: «أعداء النور» بمعنى اعداء «الطبيعة» وفي مسرحية هاملت تجد الصراع بين «قوى الحياة المفعمة بالنشاط» وبين «لا قيم أعداء النور» على أكمل وجه، وخير من يمثل أعداء النور هؤلاء، كل على طريقته، شخصيات الملك كلوديوس، الوزير بولونيوس، وجيرترود أم هاملت ذاتها. هؤلاء «شرائح» اجتماعية – نفسية في محيط مجتمع السينور. ثم يذهب المؤلف في تفصيلات حول هذه الشخصيات الثلاث في تمثيلها موقف أعداء النور، وفي موقف هاملت ضد كل واحد منهم خلال المسرحية، ولكن شكسبير لا يقدم هذه الشخصيات بشكل تجعلنا نبني شعورا بالعداء ضدهم؛ بل انه يحبس «لا تعاطفه» معهم، ويقدمهم على أنهم أناس عاديون يعيشون طبقا لقيم مقبولة في مجتمعهم الذي تمثله قلعة السينور. وحتى زواج جيرترود المبكر، بعد وفاة والد هاملت، من الملك كلوديوس، عم هاملت، لا يقودنا شكسبير إلى اعتباره «جريمة»،

لأن الجريمة الوحيدة التي تجمع أعداء النور الثلاثة كونهم يساهمون دون احتجاج في اتباع قيم اجتماعية هي في الأساس على النقيض من متطلبات الوعي الطبيعي لدى الانسان. فهي بهذا المعنى جريمة عدم القدرة على الرؤية، وجريمة عدم الإدراك، المتمثلة في إخضاع إنسانيتهم إلى أرض يباب، تنعدم فيها امكانية الحياة، ويكون أي عنصر حياة يحرك خامل الجذور مدعاة للفزع، سواء كان هذا العنصر في ذواتهم أو في ذوات الآخرين.

شخصية هاملت نفسه تحملنا على التفكير في أفعاله على مستوى مزدوج. ففي كل فعل نجد أنفسنا نقيمه بشكل، ثم نعود لتقييمه بشكل ثان. وفي أثناء ذلك نزداد فهما ووعيا بهذه الشخصية دون أن نسقط في الاضطراب. ففي أول ظهور له في المسرحية نتقبل حزنه على وفاة والده وصدمته بزواج أمه العاجل على أنهما من المظاهر الأصيلة في شخصيته، ولكننا لا نلبث أن نفهم ذلك على أنه نوع من الكشف عن الذات يتطلب دورا دفاعيا عن الفراغ الداخلي الذي يحس به. ومثل ذلك شعورنا تجاه مزاحه في مواضع شتى من المسرحية. ولكن انصياعه الأخير والدخول الى السينور يشكل موقفا في غاية الإيلام، ربما كان أكثر المواقف إيلاما في مآسي شكسبير جميعاً.

الفصل السابع يحلل مسرحية «الملك لير وفلسفة الربيع». هنا يجد المؤلف أن هذه المسرحية تختلف عن الخمس السابقات في كون تلك يمكن وصفها بالمسرحيات المأساوية «الشتائية». ففي عطيل، كريولانس، صاع بصاع، ترويلس وكريسيدا، وهاملت يكون تدفق نسغ الحياة الجديد حضورا مخيفا، يقلق الأرض المتجمدة تحت أقدام القانون العتيق. أما في الكوميديا الاحتفالية فان الأزمات تقابل وتعايش، كما لا يفعل أبطال المآسي. هنا قد تشتبك الأنظمة، وتتزايد الضغوط، ولكنها تجد متنفسا بشكل خلاق يتوسط الطبيعة. وتحدث مصالحة يتم فيها قبول واستيعاب قوى العنفوان، وتستمر القوى التي تغذى إرادة العالم دون أن تعيقها تصلبات القانون. وتقوم عناصر الغموض والمماطلة تجاه غير المفهوم بنقل القوى المحركة إلى عالم «الثقافة» الذي يجد، مثل عالم «الطبيعة»، ان بوسعه فسح المجال أمام ولادة الربيع. أما في المسرحيات الخمس الشتائية فان الأمر يختلف. هنا لا يطل الربيع بحرية كما يفعل في الانفلات الكوميدي - الاحتفالي. فالبشر «المتمدنون» في المآسي الخمس قد فقدوا ما يميز عنفوان الحياة، الذي إذا ما ظهر لهم، أحاطوا به وحاصروه لأنهم قد تعودوا العيش بمعزل عنه. فقوى «الطبيعة» لا يحتملها حكم «القانون» وعنفوان الحياة «متوحش» تجاه أذهانهم «المتمدنة». وهذا يعني أنه يشكل خطرا عليهم، يقود إلى سقوطهم. فقد تعود الذهن «المتمدن» على الجهل بوجود تلك القوى، كما في مجتمع البندقية أو طروادة، أو على اتخاذ موقف عدائي تجاهها، كما في مجتمع روما أو فيينا أو السينور. ويتخذ الشتاء صورة العجوز الذي قد حجره «القانون» فيخنق الربيع الذي يريد أن يطل في اجتماع عطيل مع ذزدمونة، كريولا نس مع فرجيليا، كلوديو مع جولييت، ترويلوس مع كريسيدا، وهاملت مع أوفيليا.

أما مسرحية الملك لير فهي تختلف عن تلك جميعا. فهي تنظر نظرة شمولية إلى القانون البشري وليس إلى «قانون» مجتمع بعينة. فنحن لا نجد في هذه المسرحية «قانون» المجتمع القديم في بريطانيا، كما رأينا قوانين روما أو البندقية أو السينور. وشخصية الملك هي شخصية الإنسان الاجتماعي عموما، وبهذا المعني فاننا أمام مسرحية موضوعها «العالم» والإنسان المتمدن عموما، وعلاقته بعالم الطبيعة عموما كذلك. والمسرحية تلخص العالم المأساوي بشكل شامل، وتقدم نظرة حول النظام البشري في علاقاته المتشابكة مع أنظمة اجتماعية محددة، وبهذا المعنى فان مسرحية الملك لير ترتبط بالتفكير المأساوي في مسرحيات شكسبير الأخرى. يرى الملك نفسه أنه صاحب الطبيعة ومالكها، ومانح القوانين القوي. وهو بهذه «الثقافة» لا يعرف ليونة أو مصالحة، لذلك فهو يحكم بالنفي على صغرى بناته كورديليا، لأنها خرجت على «طبيعة القانون» كما يفهمه الملك. ولأن لير يملك قوة الثقافة فانه يعاني كذلك من نواحي الضعف المأساوية فيها، وهذه ستقوده حتما إلى الصدمة التي تحطم القانون لتعيد خلقه من جديد. يبدأ الملك هذه المسرحية وبيده خارطة مملكته يريد تقسيمها بين بناته الثلاث. واذ يكون تحجر قانون الثقافة لديه سببا في الانحدار نحو هاوية الجنون، وسط عناصر الطبيعة المتمثلة في العاصفة الشتائية القاسية، تبدأ رحلة معاكسة لانقاذ الملك والثقافة، وذلك بولادة الربيع في شخص كورديليا، صغرى بنات الملك. فبعد أن انقاد تحجر الثقافة في شخص الملك إلى الكلام المعسول والنفاق الاجتماعي لدى وجونوريل، البنتين الأكبر من كورديليا، يتقهقر الملك نحو صدمة المأساة، ليدرك وسط اشتدادها ان كورديليا وحدها هي المخلصة، بنقائها من «الثقاقة» المتعارف عليها في البلاط، وهي وحدها التي ستكون في النهاية منقذ الانسان الاجتماعي وثقافته من متحجرات الثقافة المورثة المنغلقة بوجه التجدد ونسغ الربيع. ولكن الوصول إلى ذلك الربيع كان محفوفاً بالمآسي وخيبات الأمل، وكانت قسوة الشتاء هي التي جعلت ميلاد الربيع أغلى وأجمل.

الفصل الثامن والأخير في هذا الكتاب عنوانه (أغاني أبولوودايونيسوس). . أبولو إله الشعر، ودايونيسوس إله الربيع والخصب والاحتفال والأناشيد والفصل. بهذا المعنى يستعرض الصفة الغنائية في الشعر الذي كتبت به مسرحيات شكسبير التي يبحثها الكتاب. وربما كانت هذه الصفة تستعصى على النقل إلى اللغة العربية، وتقصر عن إيصال الجمال والغنائية التي تتوهج بها لغة شكسبير في الأصل. ففي مسرحية أنطوني وكليوباترا ثمة روائع من الغنائية اللفظية، ربما كان أقربها منالا وصف السفينة التي كانت كليوباترا تستخدمها لملاقاة عشيقها أنطونيو. وفي مسرحية لا تشبه هذه، مثل ماكبث، نجد غنائية لفظية ورؤيا رومانسية رائعة، سواء في مناجاة ماكبث أو مناجاة ليدي ماكبث نفسها بعد تحريضها على قتل الملك الضيف. ومشهد «الشرفة» في روميو وجولييت ليس غير واحد من روائع الرؤي الرومانسية والغنائية التي تتدفق عذوبة في مسرحيات شكسبير. وفي حلم ليلة صيف نجد مثل هذه الغنائية

والروح الرومانسية في شعر «يبهر الأنفاس» حسب تعبير المؤلف، الذي يرفض وصف هذا النوع من الشعر باللجوء إلى تعبيرات الاكروباتيك اللفظي، ويرى أنه في توصيله معاني الحب وصور الجمال ومباهج الطبيعة يفوق رومانسية الرومانسيين الكبار من وردزورث والتابعين. يرى المؤلف أن الصفة الغنائية في ماكبث يمكن ربطها بأغاني أبولو من حيث سمو اللغة ورفعة العواطف الانسانية في شتى حالاتها، كما يمكن ربط الصفة الغنائية في أنطوني وكليوباترا بأغاني دايونيسوس من حيث احتفالها بالجسد والحب والشبق. فحيث تكون ماكبث مسرحية يسرى في تضاعيفها الشتاء، نجد الربيع يبسم في أرجاء انطوني وكليوباترا، غناء ولونا وترفا وشبابا.

الدراسة النقدية التي يقدمها هذا الكتاب لها أهمية خاصة لأسباب شتى. فهى أولا نتاج فكر «يحترف» شكسبير دراسة وتدريسا، ويعرف كل من مارس التدريس الجامعي أن الأستاذ تظهر له أثناء المحاضرات نواح من الموضوعات التي يحاضر فيها لم تخطر بذهنه أثناء التحضير أو إعادة النظر في ما درس من نصوص ونقد حولها. ومما يساعد ذلك المناقشة مع المتلقي لهذه المحاضرة، وهم طلبة جامعة كمبردج، وعمل المؤلف كمدير للدراسات العليا في الجامعة المذكورة. والأهمية الثانية أن المؤلف لا يحس بضرورة قبول الآراء النقدية من عمالقة النقد الذين أسسوا مدارسه في مطالع القرن، بل إنه يأخذ تلك الآراء بالمناقشة المليئة بالاحترام لعمل الماهرين، دون أن يصيبه غرور أثناء تلك العملية. وثمة ناحية ثالثة، وهي أن الكتاب يعتمد منهجا «نفسيا – اجتماعيا» في النظر إلى مجموعة من المسرحيات واعتقد شخصياً أن التوفيق كان حليفه في اتباع هذا المنهج، وربط عدداً من المسرحيات بخيوط تعود في النتيجة إلى ذهن محلل واع ترفده موهبة شكسبير العظمى. قد يتساءل القارئ ان كان شكسبير يفكر بسقراط أو غيره من الفلاسفة أثناء الكتابة . . ولكن شكسبير الذي كان يعرف «قليلا من اللاتينية، وأقل من ذلك من الإغريقية» استطاع أن يفيد في كتاب نورث الذي ترجم بلوتارك أكثر مما يستطيع غيره ان يفيد من مكتبة المتحف البريطاني برمتها، حسب قول اليوت، وهنا روعة الموهبة.

الكتاب الثاني عنوانه «التمثال The Living Monument » ويحمل عنوانا فرعيا كذلك : شكسبير والمسرح في عصره shakespeare and the Theatre of His Time مؤلفة الكتاب الأستاذة ميوريل براد بروك M.C. Bradbrook، أستاذة الأدب الانجليزي في جامعة كمبردج كذلك، ورئيسة أقدم كليات البنات في تلك الجامعة وهي كلية جيرتون Girton (وتلفظ بالكاف المعجمة وليس بالجيم). لقد حضرت الاستاذة برادبروك أستاذة زائرة إلى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة الكويت في شتاء ١٩٧٠ لمدة أسبوعين، فتركت علينا نحن الأساتذة قبل الطلبة أثرا لا ينسى. هذه السيدة هي (التمثال الوقور) لكل معرفة أكاديمية تتعلق بالأدب الانجليزي. عرفت مشاهير الأدباء الأنجليز عن كثب. تحدثك عن ت. س. اليوت فتحس كأنه ثالثكما في الحديث، تحدثك عن الروائي الأشهر اي. ام. فورستر وأيامه

الأخيرة في كلية الملك King's College فتحس كأنك ترى مؤلف (رحلة إلى الهند) و (هواردزاند) ينظر اليكما نظرات تحمل السنا الخابي من مطالع القرن العشرين. تجلس إلى جوارك في عشاء على «المائدة العالية» في كليتها فتحس كان الملكة فكتوريا على وشك الدخول إلى بهو المطعم، والكل يتعلق بكل كلمة تنطق بها المضيفة الوقور. والكل يتعلق، لأنني لا أدري إلى الآن كيف تمت عملية السمع لدى، وهي تجلس إلى جواري تماما، هذه السيدة صاحبة أهدأ صوت سمعته في حياتي، ولكن كل جملة تنطق بها، بل كل كلمة، موزونة محدودة، وبالتالي مسموعة وكل جملة تسمعها من الآنسة برادبروك (وأحسب أنها تخطت عتبات الستين المقدسة) هي خلاصة قراءات طويلة دقيقة ومحاكمات مسؤولة واثقة. فالأحكام التي تصدرها في الدراسات الأدبية هي الأحكام التي يجب أن تبدأ منها أنت أيها الأجنبي، يا دارس الأدب الانجليزي. مرة دار الحديث عن المجلدات الضخمة التي تصدرها جامعة أكسفورد بعنوان (تاريخ الأدب الانجليزي) وكان الحديث يومها عن جزء السنوات ١٨١٥ – ١٨٣٢ وهي فترة الرومانسية الكبرى. كتاب يربو على ٤٣٠ صفحة من المتن مع ٢٠٠ صفحة من المراجع، من تاليف ايان جاك الأستاذ بكلية بمبروك بكمبردج كذلك، وأذكر أنني تعذبت كثيرا في قراءته. جملتان صغيرتان من برادبروك: «كتاب قد يخيب الآمال. كان ينتظر غير هذا من المؤلف». وبعد ذلك سمعت من نقاد آخرين ما يبرر هذا الحكم، ولا أدري لماذا شعرت أنا بقليل من الارتياح!.

صدر كتاب (التمثال الحي) عام ١٩٧٦ كذلك، بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على تأسيس (المسرح) وهو أول مسرح محترف دائم في لندن، وربما في أوروبا، أسسه جيمس بربج في منطقة شوردرتش (خندق الساحل) على الضفة اليسرى من التيمز، خارج حدود «المدينة» القديمة وخارج حدود البلدية من الناحية الادارية، بربج هو زميل شكسبير في أيام نشاطه التمثيلي، وقد عملا معا مدة طويلة في أيام الملكة اليزابيث (توفيت عام ١٦٠٣) وفي أيام الملك جيمس الأول (١٦٠٣ – ٢٥) حتي وفاة شكسبير عام ١٦١٦، وقد عاش بربج بضع سنوات بعد وفاة زميله العظيم، والكتاب بالدرجة الأولى أكاديمي تاريخي، ومرجع أساسي لكل من يريد دراسة المسرح والنشاط المسرحي في انجلترا في عهده الذهبي في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر حتى غاب المسرح والتمثيل عن الحياة الاجتماعية في انجلترا خلال فترة الكومنولث (النظام شبه الجمهوري) حيث غابت الملكية عن انجلترا بقيام البرلمان باعدام الملك تشارلز الأول عام ١٦٤٩ وتسلم البيوريتان (الحنابلة او المصلحون المتطهرون) زمام الحكم بزعامة أولفر كروموبل حتى عام ١٦٦٠. وفي هذا التاريخ عادت الملكية بعودة تشارلز الثاني ابن الملك المقتول، وكان في الثلاثين من عمره، بعد أن قضى والحاشية الملكية سنوات طويلة في فرنسا، ولكن الحياة الاجتماعية في انجلترا كانت قد تغيرت تغيراً جذرياً. فقد أحرقت الكثير من المسارح أو هدمت لأن البيوريتان كانوا ضد «اللهو» ومنه التمثيل والموسيقى. لذلك صار

المسرح في فترة عودة الملكية مسألة تاريخية، ما كان يمكن لها أن تتكرر، بغياب أعظم كتاب المسرح، وبغياب «المزاج» الخاص في المجتمع الذي كان المسرح بالنسبة إليه ضرورة حياتية. لقد غاب المسرح عن الحياة البريطانية بالشكل المعروف في عصر شكسبير الذهبي، ولم يرجع بشكل جاد مؤثر الا في القرن العشرين، رغم ظهور عدد من كتاب المسرح والمسارح في قرنين ونصف من الزمان بعد غياب شكسبير.

ولأن هذا الكتاب تاريخي اجتماعي بالدرجة الأولى فهو يستعرض ظهور المسرح وتطوره في لندن من ١٥٧٦ حتى هدم مسرح الجلوب Globe الثاني، خليفة مسرح بربج، وذلك في يوم الاثنين المصادف ١٥ نيسان (إبريل) ١٦٤٤ وبذلك ينتهي العهد الذهبي في مسارح لندن، العهد الذي استمر أكثر من ستين سنة، والناحية التاريخية في الكتاب تستند إلى أعداد هائلة من الوثائق تتراوح بين مصاريف الحفلات الملكية، وانطباعات زوار أجانب حضروا إلى لندن في مناسبات عديدة وسجلوا ملاحظاتهم عن المسارح والمسرحيات، أو تركوا تخطيطات تصور أبنية المسارح أو داخلها . . نزولا إلى وصولات خدمات تصريف المياه أثناء بعض العروض المسرحية والكتاب إلى جانب التحليل والمقارنة واستقراء الأحداث من سياسية أو اجتماعية، يقدم للقارئ تخطيطات لمدينة لندن في تلك العهود تبين مواقع المسارح المختلفة، كما يقدم جدولا باسماء تلك المسارح وأسماء مؤسسيها وتاريخ التأسيس والهدم أو الحريق أو الغلق بسبب انتشار الطاعون إلى غير ذلك من التفصيلات التي يجدها القارئ متناول يده بلمحة عين، فتكون خير معين على الدراسة والتقصي. هذا بالاضافة إلى صور وتخطيطات عن بعض المسارح أو الممثلين، بما في ذلك صورة نادرة للملكة آن زوجة الملك جيمس الأول التي قامت بدور «الزنجية» في مسرحية بن جونسون التنكرية قناعية السواد عام ١٦٠٥ .

وأهمية «المسرح» أنه شهد نشوء وتطور مسرحيات شكسبير الأولى، كما شهد نشوء وتطور مسرحيات معاصريه التي كانت تتوجه نحو الجمهور (لأن مسرحيات القصور والمناسبات الخاصة كانت تقدم في «مسارح القصور» أو «المسارح الخاصة»). كانت فرقة شكسبير التمثيلية (رجال لورد هنزدن) قد اتخذت مركزها في (المسرح) منذ عام ١٥٩٤ (وشكسبير في الثلاثين من العمر) حتى عام ١٥٩٨. وكان مسرح بربج هذا مثالا يحتذى في ما شيد بعده من مسارح في مدينة لندن. لذلك فان دراسة مسرح بربج وتطوره تعطي الدارس عمقا «مكانيا» و «اجتماعيا» في دراسة النصوص الأدبية التي ازدهرت في عصر المسرح الذهبي في انجلترا. وهذا الحديث يقودنا إلى (أنواع) المسارح في لندن في ذلك العهد فتقدم المؤلفة جدولا يحصر أهم تلك المسارح بين ١٥٥٧ — ١٦٤٢. يمكن تصنيف تلك المسارح إلى أربعة اصناف:

١ – مسارح باحة الخان Inn-Yard Theatres ويرجع أقدم هذه إلى حدود عام ١٥٥٧ وهو مسرح (رأس الثور) الذي أسسه جون بربن ومثلت فيه فرقة (رجال لستر) و (رجال وستر) و (رجال الملك آن) وقد بقي قائما حتى عام ١٦٠٨ . ويلاحظ أن هذا النوع المبكر من المسارح يحمل أسماء (الخانات) أو الفنادق ، وهذه ، حتى الوقت الحاضر في المدن الصغيرة في انجلترا بخاصة ، تحمل أسماء الحيوان ، مثل : الأسد الأحمر ، الثور ، الثور الأحمر ، المتوحش الجميل . . وفي كمبردج اليوم فندق ممتاز اسمه (فندق الدب الأزرق) . كانت المسرحيات تقدم في باحة الخان أو الفندق ، وهي مكشوفة في العادة ، وكان الممثلون و «فرقة التسلية» ينتقلون من مكان إلى آخر «طلبا للرزق» وحسب المناسبات .

٢ – مسارح الحلبة Arena Theatres وهذه تشمل المسارح التي صممت بهدف تقديم مسرحيات المحترفين ، تتوسطها حلبة يجري فيها التمثيل على غرار المسارح الرومانية القديمة . وأول هذه المسارح وأهمها هو (المسرح) الذي أسسه جيمس بربج كما سبق القول ، وقد مثلت فيه عدد من الفرق بما فيها فرقة شكسبير ، وقد بقي المسرح قائما حتى عام ١٥٩٨ ، حيث هدم واستعملت اخشابه لتشييد مسرح الجلوب الأول عام ١٥٩٩ ، الذي أقامه بربج ومشاركوه ، ويلاحظ أن هذه المسارح المحترفة تحمل اسماء الاحتراف المسرحي كذلك مثل ، الستارة ، الحظ ، الأمل ، الكرة الأرضية ، ولم يرد من أسماء غير هذه سوى «طائر التم» Swan التي يترجمها البعض خطأً «البجعة» ، وكذلك مسرح باسم الزهر ، كانت هذه المسارح مكشوفة ، مثل مسارح باحات الفنادق ، وهي «شعبية» بالمعنى الواسع وتبدأ أسعار الدخول من (بني واحد ، وهي أصغر عملة) وبوسع الأثرياء شراء مقعد غالي الثمن يكون على خشبة المسرح عادة ، وهذا يعطي الحق للغني أن يعلق على الممثلين تعليقات سمجة في الغالب . ومن هنا يبدأ قذف البيض والفاكهة الفاسدة على تمثيلية رديئة .

٣ – المسارح الخاصة : وهذه مسارح مسقوفة ويكون الدخول إليها لمن يقدر على دفع الثمن الغالي ، وبخاصة بعد ١٦٠٠ ، وهي في العادة مراكز الفرق التمثيلية ومساكنها ، هذه المسارح الخاصة كانت ملحقة بالكنائس الكبرى حيث تكون الفرق المسرحية مكونة من (أولاد الجوقة) وهم الأحداث الذين يقومون بالتراتيل الدينية في الأساس في جوقة الكنيسة . هذه المسارح تحمل أسماء مثل (القديس بولس) و (الكهنة السود) و (الكهنة البيض) .

٤ – المسارح الملكية : وهذه تكون عادة في القصور الملكية أو (قاعات الولائم) حيث يطلب القصر حضور فرقة تمثيلية لتقديم عروض خاصة في مناسبات خاصة . وقد بدأت هذا التقليد الملكة إليزابيث في عام ١٥٨١ .

يضم هذا الكتاب ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير ، تتوزعها ثلاثة اقسام في أربعة عشر فصلا . يدرس القسم الأول في ستة فصول (النواحي الاجتماعية في المسرح) ويدرس القسم الثاني في سبعة

فصول (مسرحيات شكسبير في عصر جيمس الأول) بينما يتكون القسم الثالث (التمثيل في عصر تشارلز) من فصل واحد حول التمثيلية التنكرية (أي القناعية) والتمثيلية الرعوية.

يدور القسم الأول حول مكانة المسرح في المجتمع في النصف الثاني من القرن السادس عشر في لندن بخاصة، ويتابع التطور الذي طرأ على المسرح نتيجة لتطور المجتمع السريع في عهد الملكة اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) الذي شهد النمو السريع في الطبقة الوسطى في المجتمع الانجليزي، كما شهد الانتصار الكبير الذي حققه الأسطول البريطاني عام ١٥٨٨، بقيادة الطبقة الوسطى المتنامية على الأسطول الإسباني (الأرمادا) الذي كان أكبر خطر يتهدد بريطانيا، فصارت بريطانيا منذ ذلك الانتصار سيدة البحار. ثم تستمر فصول هذا القسم بملاحقة التطور الذي نتج عن ذلك أصاب الأدب المسرحي في أواخر عهد الملكة اليزابيث، حتى اتخذ أشكالا أشد وثوقا في عهد جيمس الأول إلى أن اعتزل شكسبير المسرح عام ١٦١٣، قبل وفاته بثلاث سنوات، وبعد أن أنجز مسرحية العاصفة. لقد ساعدت الصور الاجتماعية التي تكونت عند المسرحيين عن حياة البلاد، في تكوين نظرية اجتماعية. كما ساعدت صور الحياة في لندن بشتى أشكالها في تغذية المسرحيات التاريخية المبكرة لدى شكسبير، فكانت تلك المسرحيات بالنسبة لتاريخ انجلترا بمثابة (التمثال الحي) ومن هنا عنوان الكتاب. لقد استطاع شكسبير أن يقدم صوراً حية عن حياة لندن وحياة البلاط، لا تقوى على تقديمها كتب التاريخ أو الوثائق. فمثلا مسرحية هنري الرابع بجزئيها، تجعل القارئ والمشاهد ينسى أن هذه مسرحية تاريخية، إذ أنه يؤخذ بتصرفات شخصيات مثل فولستاف والأمير هال (هنري) الذي سيصبح هنري الخامس، كما يؤخذ بصور الحياة (السفلى) في الخمارات وبيوت الدعارة، والمشاكسات الدائرة في أحياء لندن، بحيث تغدو المسرحية شاهدا حيا على «مجتمع» يتحرك ويتطور بما فيه من «بشر» يتصرفون وكأنهم معاصرون. ولا يبقى من «الحدث» التاريخي أو «الخبر» عن المعارك إلا هيكل خارجي، وبعد غياب شكسبير تسلم بن جونسون هذه المهمة في تقديم صور حية عن الحياة والمجتمع في لندن التي عرف.

في القسم الثاني نجد دراسته تدور حول التأثر والتأثير بين مسرحيات بن جونسون التي ألفها للبلاط وبين مسرحيات شكسبير التي ألفها للجمهور. وتتخذ هذه الدراسة ملاحقة رد الفعل لدى شكسبير، الذي وجد بن جونسون يكتب للبلاط مسرحيات «أدبية» في كثير من الشعر المصنوع والحذلقة، على أمل الوصول إلى قلوب علية القوم من المتأدبين وحواشي البلاط. ولكن شكسبير عمد إلى إدخال العناصر الرومانسية في مسرحياته مثل جعجعة ولا طحن، كما تهواه، الليلة الثانية عشرة، ما انتهي علي خير فهو خير.

أما القسم الثالث فيدرس التطور الذي آلت اليه مسرحيات البلاط في شكل (القناعية) والمسرحية (الرعوية) بما فيهما من بذخ وبهرجة.

المقترب التاريخي الاجتماعي إذن هو الصفة التي تميز هذه الدراسة الأكاديمية عن المسرح بين المؤلف والمتلقي طيلة فترة تزيد على ستين سنة. لقد بدأت «مواقع المسرح» التي سبقت مسرح جيمس بربج عام ١٥٧٦ كمواضع تسلية، صراع دببة، قتال ديكة، ألعاب أكروباتيك، وتمثيليات لاهية حتى عند استنادها إلى قصص التوراة. ولكن بظهور «المسرح» أصبح «الشاعر» مكلفا بالكتابة له والتمثيل فيه، تحت رعاية لورد او ارل أو كبير من الحاشية او الملكة ذاتها. وكان شكسبير أول وأهم شاعر كتب للمسرح، ولمدة طويلة بحيث كان تطور المسرح والجمهور يسير بنفس الخطوات. لقد شجعت هذه الظاهرة بروز عدد من المسارح: بنيت ووجدت كتابها على غرار المسرح – شكسبير، حتى أصبحت ذات عدد ملحوظ في نهاية القرن السادس عشر. وكان الملاحظ وجود جماعتين من الممثلين وكتابهم ومسارحهم، يتنافسون مع بعضهم على مستويات شتى. وحتى في ذلك الوقت المبكر كان ثمة اتجاهان في المسرح: الأول «أدبي» والثاني «شعبي» وقد كتب للأخير أن يمسك زمام التطور السريع مع تطور المجتمع. وكان من جراء ذلك أن انحسرت النزعة «الأدبية» بانحسار بن جونسون (الذي كان يصغر شكسبير بثماني سنوات) فصار يهتم بالشعر والنظريات وتأليف القناعيات للبلاط وصفوة المتعلمين. ولكن مسرح «الشعب» كان الأكثر نجاحا وتطورا. وكانت إحدى النتائج العرضية لنجاح المسرح الشعبي وكثرة المسارح والفرق المسرحية أن صار المسرحيون ينقلون عن بعضهم ويتعلمون من بعضهم أو يشتركون في الكتابة مع بعضهم، ولم يشذ عن ذلك حتى شكسبير نفسه، فقد ساهم مع فليتشر مثلا في تأليف مسرحية، كما ساهم مع غيره ولم يكن ينظر إلى هذه الحقيقة كأنها نقيصة أو مدعاة لوم.

ترى الأستاذة براد بروك أن تاريخ المسرح في انجلترا حتى عودة الملكية عام ١٦٦٠ يمكن قسمته الى مقدمة وخمسة فصول:

المقدمة: وتشمل الفترة التي سبقت ظهور مسرح بربج، حيث كانت المسرحيات تقدم في أبهاء البيوتات الكبرى، يؤلفها شبان جامعيون أو بعض رجال الكنيسة أو القانون، وكانت هذه المسرحيات ذات طابع جرئ في الغالب، كما كان بعضها يقدم في احتفالات الصيف وفي الهواء الطلق، تساهم فيها الجمعيات المهنية في المدن وكان الملك أو الملكة يفاجئ المحتفلين بالحضور مما يضفي على المناسبة أهمية خاصة.

الفصل الاول (١٥٧٥ – ٨٨) أي من ظهور (المسرح) حتى ظهور (الجامعيين) من كريستوفر ماركو ورهطه من الشعراء. هنا بدأت المسرحيات الشعبية على (المسرح) كما ظهرت مسارح (أولاد الجوقة) من الأولاد المنشدين في التراتيل الدينية في المدارس الملحقة بالكنائس الكبرى.

الفصل الثاني (١٥٨٨ – ٩٩) ويمتد من ظهور جماعة مارلو الذين طوروا المسرح بالاتجاه الادبي، حيث بدأوا بالاعتماد على قصص الرومانسية والفروسية والخيال، كما اعتمدوا على شعر ادموند سبنس. وفي أواخر المدة كان شكسبير أهم كاتب مسرحي نشيط، يعمل وسط تقليد في الكتابة ترسخت دعائمه وكثر المنتمون إليه مما دعا السلطان إلى اتخاذ تدابير لتحديد مجالات العاملين في المسرح عن طريق حصر الفرق والمسارح بشكل قانوني.

الفصل الثالث (١٦٠٠ – ٤٣) ويمتد هذا العصر من بناء مسرح الجلوب الأول حتى اعتزال شكسبير، والاحتفالات بزواج الأميرة اليزابيث ابنة الملك الكبرى. وقد ظهرت في هذا العصر كذلك (فرق الأولاد) التي صارت تنافس فرق الرجال لفترة قصيرة. وتشهد هذه الفترة أهم أعمال شكسبير المأساوية التي تشكل عصره الذهبي. كما شهدت الفترة كذلك أعمال مارستون، تورنور، ويبستر، تشايمن. وفي هذه الفترة صارت الدراما نوعاً من الشعر قائماً بذاته يستوعب روح العصر ومشاكله الدينية والسياسية. وبسط الملك جناحه على الممثلين فظهرت فرقة (رجال الملك) واتخذت موقفها المتميز في الصراع السياسي الذي بدأ ينشب، وانتهى بالغاء الملكية كنظام في الحكم البريطاني عام ١٦٤٩ .

الفصل الرابع (١٦١٣ – ٢٥) يشمل الفترة بعد اعتزال شكسبير إلى وفاة الملك جيمس الأول عام ١٦٢٥ وظهور موجة من وباء الطاعون مما دعا إلى إغلاق المسارح لفترة ليست بالقصيرة. وفي هذا العهد برز بن جونسون، ولو من بعيد، في عالم المسرح المتأدب المتحذلق، كما برزت الكوميديا بما فيها من ظرف وحذلقات شعرية كان أبرز شعرائها فليتشر ومدلتون، فصارت الدراما تغازل أذواق الخاصة في الطبقات العليا من اهل المدن.

الفصل الخامس (١٦٢٥ – ٤٢) وهو أطول الفصول ويشمل القسم الأكبر من حكم الملك تشارلز الأول. في هذا العهد صار المسرح يبتعد عن الأذواق الشعبية من جهة، ويبالغ في البهرجة والبذخ في العروض من جهة اخرى، وكان الكتاب يقدمون للمسرح نتاجا تبدو عليه آثار شكسبير، حتى في أعمال بن جونسون وفورد وشيرلي.

أهم هذه الفصول هو الفصل الثالث الذي شهد عصر شكسبير الذهبي وتطور مسرحياته في (مسرح) بربج. ولكن بربج حصل على مسرح (الكهنة السود) عام ١٦٠٨ اضافة الى مسرح (الجلوب) الذي كان خليفة (المسرح) الذي هدم عام ١٥٩٨. وهذا يعني ان فرقة بربج التي تضم شكسبير (رجال الملك بعد ١٦٠٣) صارت تمثل في (الجلوب) المكشوف وفي (الكهنة السود) المسقوف في نفس الفترة. وبصورة تدريجية صارت المسرحيات تتطور لتناسب المسارح المسقوفة، وبهذا المعنى فان المسرح المعاصر تطور عن مسرح (الكهنة السود) وليس عن (المسرح) وخليفته (الجلوب).

يتحدث الفصل الثاني من الكتاب عن (الرابطة الثلاثية بين الممثلين والجمهور والمؤلفين). ترى المؤلفة أن الأبنية المختلفة للمسارح في أول عهدها إضافة الى التركيب الاجتماعي للناس جعل الجمهور قسماً من التمثيل. وكانت هذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والممثلين مقبولة في العروض المسرحية، ومتطورة مع تطور المجتمع والمسرح. ففي أوائل عهد الملكة اليزابيث كانت الكنيسة تستخدم مرة للاحتفال بزواج وتستعمل في الأسبوع التالي مسرحا للمثلين وبدأت الخانات تقدم عروضا للمبارزة بالسيف والترس عام ١٥٦٥، وهذا يتطلب وجود جمهور من المتفرجين بالطبع. وفي (نوادي المحامين) كانت تقدم عروضاً مسرحية في عيد الميلاد، تحمل أحيانا إشارات سياسية. والعلاقة المهمة التي تربط الممثلين بالجمهور كانت تظهر عندما يبدأ التمثيل في مهاجمة عدو مشترك، وبخاصة في مجال السياسة (إسبانيا بالدرجة الأولى).

كان إطلاق النكات من الممثلين يلقي تجاوباً سريعاً من الجمهور، رغم أنه كان يؤدي إلى مشاكل وتشابك بالأيدي أحيانا، مما يضع الممثلين في وضع حرج كمسبب للشغب، وعندما تظهر الملكة في أحد العروض كان الممثلون والجمهور يشتركون في تقديم الولاء للعرش سواء في التمثيل أو في تعليقات المشاهدين. أما من ناحية المؤلف المسرحي، فقد كانت المسألة تعاونية واشتراكا في التأليف، وأحيانا اشتراكا بين المؤلفين والممثلين انفسهم، تشير السجلات الأولى للمسرحيات المؤلفة في عهد إليزابيث أن اسم المؤلف لم يكن يظهر في (النسخة المطبوعة) من المسرحية، وأن اغلب المسرحيات كانت تبقى حبيسة الذاكرة والاداء الشفوي، وربما يفسر ذلك ان مسرحيات شكسبير لم يظهر الاهتمام بجمعها وضبطها إلا بعد وفاته بسبع سنين. وهذا يفسر كذلك ان تسميات (تاريخية، كوميديا، مأساة) لم تظهر في وصف المسرحيات الا في وقت متأخر من العصر الاليزابيثي. وربما كان شكسبير اول من أعطى الصفة التاريخية للمسرحية المتكاملة فنيا، وذلك في بداياته التاريخية كما هو معروف. وكانت صفة «المأساة» تطلق على المسرحية التي تدور حول الموت او تقدم صورة عن موت البطل. اما «الكوميديا» فقد بدأت بشكل «تعريض» أو تعليقات ساخرة، ثم تطورت بأسلوب اكثر حساسية حتى غدت موضوعات للتحليل الاجتماعي ومرة للعلاقات الاجتماعية. وفي حدود عام ١٦٠٠ تلاشت المسرحية التاريخة وبرز دور (اولاد الهيكل) وهم اولاد الجوقة في الكنائس، واشتهرت المسرحيات التي صاروا يقدمونها في المسارح الخاصة المسقوفة لجمهور خاص. وهنا بدأ دور المسارح الخاصة يتزايد بتوجه بن جونسون، ولكن الجمهور الخاص كان «غير اجتماعي» في تصرفاته تجاه المسرحية، مما جعل الكوميديا تركز على موضوعات المدنية وعوالمها الخاصة بكثير من النقد والتجريح. وقد ادى ذلك في النهاية الى انحسار «مسرح الشارع» وظهور بديله في «قناعية القصور» المترفة الباذخة التي تتوجه إلى جمهور الخاصة.

مسرحيات شكسبير التاريخية وبنية المجتمع التيودوري هو موضوع الفصل الثالث (آل تيودور ١٤٨٥ – ١٦٠٣) الذي يؤكد على عصر الملكة اليزابيث الأولى (١٥٥٨ – ١٦٠٣). ترى المؤلفة أن المسرح من أكثر الفنون التي تصور البنية الاجتماعية، ومن هنا جاءت الرابطة الثلاثية بين المولف والممثل والمشاهد، وترى كذلك أن التشابك في هذه البنية ضروري لتطور المسرح. لذلك فان الدراما الشكسبيرية قد اتخذت شكلها من نشاط الممثل الشعبي ومن الآمال الاجتماعية التي حققتها تلك المسرحيات. لقد نمت تلك المسرحيات في فترة من التطور السريع في المجتمع واللغة، وتشير القصائد القصصية التي ألفها شكسبير ان لغته ما كانت لتتطور بالشكل الذي اتخذته في (الغنائيات) مثلا، لو أنه لم يتجه الى الكتابة المسرحية والتمثيل المسرحي، الأمر الذي انعكس على التطور الكبير في لغة (الغنائيات) وجعلها تتميز عن لغة الشعراء المعاصرين، بالرغم من أنه لم يكن من رهط (الجامعيين)، لقد تطورت الدراما في أواخر عهد اليزابيث في قواها الأدبية بسبب ازدياد التخصص في الكتابة المسرحية لمسارح لندن. وكان هذا التطور الأدبي واللغوي كذلك، وكانت مشاركة الجمهور واستجابته دليلاً على هذا التطور. وربما كانت «المسرحية ضمن المسرحية» في هاملت خير دليل على وعي المؤلف المسرحي بفنه على المستوى الاجتماعي والتخصصي واللغوي. هذا الوضع المسرحي الاجتماعي اللغوي ليس له شبيه في اوروبا في ذلك العصر الا في اسبانيا، كما نجد لدى معاصر شكسبير (لوبه دي فيغا). ان التأكيد على (المنزلة) و «الدرجة» واللياقة في التصرف وهي موضوعات «قناعية القصور» تقف على النقيض من سيولة اللغة وتدفقها في الدراما الشكسبيرية، التي تصور التطور السريع في المجتمع المعاصر.

الفصل الرابع يتناول بالبحث هذا (التغيرالاجتماعي وتطور قناعيات القصور عند (بن جونسون) تقول المؤلفة ان (القناعية) ترجع جذورها الى قصص الرومانسية، بما فيها من خيال جامح ومغامرات الفروسية. ورغم ان القناعية، تقوم على التمثيل فانها ليست بديلا عن المسرحية، رغم أن القناعية تجمع بين الممثلين والجمهور في الاحتفال بضيف الشرف: الملك او اللورد . . ولكن المسرحية قد تطورت على المسرح الشعبي لتجعل مساهمة الجمهور في التمثيل أمراً متعذرا بعد أن أوجد تطورها الأدبي والفني نوعاً من البعد بين المسرح والجمهور، جعل المسرحية بالتالي تختلف عن الاحتفالات والمهرجانات. وقد شجع على ذلك الملوك ورعاة المسرح من النبلاء وأمثالهم. بدأ جونسون في تأليف القناعيات بشكل نشيط في عهد الملك جيمس الأول الذي كان يقرض الشعر ويشجع الأدباء، جعل القناعيات تطفح بالاشارات إلى الآداب القديمة وهي مسائل في متناول الحاشية، فكانت القناعية تقدم عرضا باذخا لعوالم الاغريق والرومان. ولكن بعد ١٦٠٩ بدأ جونسون يخفف من تلك الإشارات إلى الآداب القديمة، مستعيضاً عنها بالقصص الشعبية والحكيات الرومانسية. ولأن القناعية شاعت في أواسط عهد جيمس بخاصة فاننا نجدها حتى فى أعمال شكسبير، مثل القناعية في مسرحية العاصفة The Tempest آخر مسرحياته، التي قدمت في البلاط بمناسبة زواج أبنة الملك جيمس الأميرة اليزابيث. ولكن القناعية

أخذت بالاضمحلال في عهد تشارلز الأول وخصوصا لأنها كانت تكلف البلاط كثيرا من المال وتسبب مشاكل للحكومة والملك بالذات. وفي عام ١٦١٦ قرر البلاط صرف أعطية صغيرة للشاعر مما حدا ببعضهم إلى ترك الكتابة للمسرح ومحاولة الالتحاق بخدمة البلاط والتخلي عن القناعية التي تعتمد روحها على «الرسم والنجارة».

الفصل الخامس يدور حول (جونسون وصورة لندن في عهد جيمس) في هذا الفصل تحدثنا المؤلفة عن ظهور «كوميديا المدينة» وهذه نمط من الكوميديا تتخذ من مباذل المدينة موضوعا للسخرية والهجاء. ومن أشهر كتاب هذه الفترة مدلتون، هيوود، وبن جونسون نفسه، اضافة الى مارستون وديكر الذين ظهرت اهم اعمالهم بين ١٥٩٩، ١٦١٦ عام وفاة شكسبير واعتزال بن جونسون لمدة عقد من الزمان. والملاحظ ان شكسبير لم يتناول هذا النوع من الكتابة إلا في بعض الشخصيات مثل شخصية المرابي (شايلوك) في تاجر البندقية. في العقد الأخير من القرن السادس عشر ظهر في لندن «عالم سفلي» كانت بعض أسباب ظهوره ازدهار الطبقة الوسطى وغناها بعد انتصار (الأرمادا) عام ١٥٨٨.

هنا ظهرت نماذج المحتالين واللصوص والبغايا ودور اللهو الليلي بأنواعها. وقد وجد كتاب المسرح نماذج في هذا العالم السفلي تصلح للهجاء والسخرية من ضياع القيم، وقد شاعت في هذا العصر كذلك كتب الفكاهة الرخيصة والقصص الماجنة، وبدأت لغة عوام لندن (كوكني) تظهر في المسرحيات الكوميدية في هذا العصر، التي لم تنس الهجاء السياسي الذي كثيرا ما أوقع المؤلفين في مشاكل مع السلطة. وكانت «كوميديا المدينة» ترجع أحيانا إلى (أخلاقيات) العصور الوسطى التي تهاجم الطبائع البشرية الخبيثة مثل الجشع والكذب . . ولكن ظهورها في هذه الفترة يعود إلى التلاقح بين المسارح الخاصة والعامة، وفي الرغبة في ارضاء جمهور متنوع، ولكنه غير عدائي في موقفه مما تقدم الكوميديا من هجاء لاذع يصدق على نواحي السوء لدى البشر في كل زمان ومكان.

الفصل السادس يبحث عن (تنوع المسارح وشعرائها في لندن في عهد جيمس). فقد بدأت المسارح في التنوع في بدايات القرن السابع عشر مما دعا الى ظهور تنوع مشابه لدى الشعراء وعلاقاتهم مع الجمهور والممثلين . فقد تخصص بعض الشعراء بنوع من الكتابة المسرحية دون غيره، بينما حاول آخرون اتخاذ اكثر من اتجاه جريا مع تنوع جمهور المشاهدين. وفي هذا العصر بدأ الشاعر يتخذ موقفه الفردي وبدأت شخصيته المستقلة بالظهور. وقد بدأت الفرق المسرحية تسيطر على أكثر من مسرح واحد، كما صارت (فرق الأولاد) أكثر بروزا في مسارح لندن. ورغم أن أغلب المسرحيات في هذا العصر لم تنشر بشكل مطبوع، فقد ادعى توماس هيوود انه ساهم في ٢٢٠ مسرحية في هذه الفترة، وهذا يدلنا على سعة النشاط المسرحي في لندن في اوائل القرن السابع عشر. وترى الكتب التي تؤرخ

لهذه الفترة ان الجمهور اذا لم تعجبه مسرحية بعينها كان يضج بالصفير ويطلب من الممثلين أن يقدموا غيرها، فان لم يفعلوا انهال الجمهور عليهم بالبيض والجوز والفاكهة . . أما المؤلفون المهمون في هذه الفترة مثل شكسبير وبن جونسون، فقد امتنع الأول عن تأليف القناعيات، ولكنه صار يجاري الزمن في التأليف وعينه على الملك جيمس، بينما تفرد بن جونسون بالقناعيات للقصور الملكية.

ويبقى شكسبير سيد الموقف الأدبي والمسرحي في هذه الفترة كما كان في الفترة السابقة ورغم أن «لغة» شكسبير هي خير شاهد على العصر لكنها ليست حبيسة العصر نفسه، لأنها تعانق جميع العصور. في المسرحيات شكسبير يجتمع الماضي مع الحاضر . . الماضي الحاضر أبداً.

بعد هذه الفصول الستة التي تشكل القسم الأول من الكتاب نأتي إلى القسم الثاني بفصوله السبعة التي تتناول (شكسبير في عهد جيمس) والفصول بالدرجة الأولى تحلل المسرحيات التي ألفها شكسبير في ذلك العصر وتستقرئ منها روح العصر.

ففي أول فصول هذا القسم، الفصل السابع، نجد تحليلا لمسرحية ماكبث كمشهد يتسامى ليبلغ منزلة الشعر. هكذا تنظر المؤفة الى المسرحية، أكثر من كونها مسرحية تحمل التاريخ القديم الى الجمهور المعاصر. لقد شهد شكسبير دخول جيمس الأول الى مدينة لندن يوم التتويج ١٦٠٤/٣/١٥ كما شهد «مؤامرة البارود» الفاشلة يوم ١٦٠٥/١١/٥ التي كانت تريد الاطاحة بالملك. كان المشهد الاول بالغ الجمال قدر ما كان المشهد الثاني بالغ القبح. هذان المشهدان ينعكسان في مسرحية ماكبث قدر ما تنعكس في المسرحية اهتمامات الملك بالسحر والغيبيات. لقد صور شكسبير مؤارمة قتل الملك ابشع تصوير في مقتل (دنكان) في المسرحية. هذا علاوة على ان المسرحية تشير بطرف غير خفي الى الصراعات الدينية والسياسية في تلك الفترة. وتحاول المؤلفة في هذا التحليل ان تجعل المسرحية كشعر يجب ان يحس ويربط مع روح العصر.

الفصل الثامن الملك لير ومملكة البهاليل والمتسولين King Lear and the Kingdom of Fools and Beggars يربط بين هذه المسرحية وبين ماكبث، في كون الأخيرة تصور قوي الليل تغتصب تاجا، بينما الأولى تصور تلك القوى تفكك أوصال ذلك التاج. وترى المؤلفة أن الملك لير مسرحية لكل العصور وليس لعصر دون غيره. ففي مقابل معسول الكلام ألقى الملك البهلول بذرة ثمينة من يده، واثناء العاصفة الهوجاء يطلق عاصفة كلام كذلك، ويرفض أن ينظر إلى نفسه إلا على أنه ملك . . ملك البهاليل . يرى بعض النقاد أن الملك لير تعكس عصر شكسبير في انجلترا حيث كان الصراع بين القديم والجديد على أشده، بينما يراها الآخرون على أنها تعكس أيام جيمس نفسه، ولكن المؤلفة لا تقطع برأي. فقد كان جيمس يؤمن بنظرية التفويض الإلهي للملك، مما يوجب على الرعية إطاعته بشكل أعمى، وهو ما نجده في تصرفات لير، ولكن لير ينقاد الى معسول الكلام ويفرط بأجزاء مملكته، مما

يجعلنا نظن أن المسرحية تشكل نوعا من التحذيرللملك جيمس في وجوب استكمال الوحدة في المملكة، وهو سبب نزوله من عرش اسكتلندا في الأساس «ليجمع الناجين» نفاق المقربين إلى الملك، ولغة القناعيات في قصر جيمس تشبه كلام ريغن وجونوريل اللتين خدعتا الملك لير بالكلام وتسببتا في انهيار مملكته.

الفصل التاسع . . (صور الحب والحرب في مسرحيات عطيل، كريولانس، أنطوني وكليوباترا) يدرس الناحية الاجتماعية في هذه المآسي من حيث وقوفها في مواجهة العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين أو العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين أو العلاقة بين أنواع الجمهور في أذهان أولئك المؤلفين عطيل (الأسود) يقدم لأول مرة بطلا مأساويا يحظى باعجاب الجمهور وإشفاقه على وضعه المأساوي في آن معا. وقبل تقديم (المغربي) الأسود كانت المسرحيات تقدم (التركي) الأسود على أنه أسود القلب. ولكن عطيل قلب الموازين، إلى درجة ان الملكة آن نفسها، زوجة الملك جيمس، قامت بدور (فتاة النيجر) السوداء في قناعية السواد التي قدمت في البلاط بعد عطيل بأسابيع قليلة. ولايخفى ما أحدثه ذلك من تغيير في الموقف «الاجتماعي» لدى الجمهور. و «الأحداث» في المسرحية مثل ايقاف الحملة العسكرية التي قادها عطيل بعد بدئها بقليل، تعكس تدخل السياسة في شؤون الحرب، حتى في تلك الأيام. وبهذا تكون المسرحية «تعليقاً على ناحية اجتماعية معاصرة»، والاهم من ذلك أن المسرحية قدمت بعد الغنائيات، ونجدها تحمل في تضاعيفها صورا شعرية رائعة عن الحب بين عطيل ودزدمونة، إضافة الى صور الحرب والبطولة مما لا يخفق في الاستحواذ على عواطف الجمهور، رغم أن الملك لم يكن يعنيه شيء من ذلك. وفي كريولانس دعوة للجمهور للالتزام جانباً أو آخر في مسألة سياسية عسكرية، هي خروج البطل على مدينته والانضمام الى الاعداء ومدى امكان تبرير ذلك اجتماعيا، ولم تكن المسرحية سياسية بقدر ما كانت استجابة من شكسبير لضغوط المؤلفين والجمهور معا في طلب ذلك النوع من المسرحيات. ورغم أن تشايمن وجونسون بمواقفهما السياسية الأدبية كانا أقرب الى قلب الملك، فإن شكسبير ما كان ليرشحه الملك الى عضوية الأكاديمية التي أراد تأسيسها، حتى لو عاش الشاعر الاكبر إلى ذلك التاريخ، ومسرحية أنطوني وكليوباترا تشبه سابقتها في تقدم موضوع الجدل السياسي في إطار من الحب اللاهب بين البطل الروماني والعاشقة المصرية. ففي اجتماعهما ينتصر الحب على السياسة في شخص قيصر. موت انطونيو يؤدي بالعاشقة ان تختار «ميتة رومانية»، تختارها كما يختارها البطل الروماني، ونسجل بذلك انتصارا على «ربة الحظ» المتلقلبة، لانها تسجل «ثباتا» على الحب على هيئة بطولية، يشيد (التمثال الحي) للملكة العاشقة شعرا يحتفل بالحب والجمال والجسد نادر الوجود خارج حدود الغنائيات في شعر تلك الفترة.

الفصل العاشر يدرس (المدخل الى الرومانسية في مسرحيتي بير كليس وسيمبلين) . في المسرحية الأولي يستند شكسبير إلى قصص الخيال والمغامرات البعيدة في عالم الإغريق القديم وعلاقاته بشواطئ البحر المتوسط ، مثل الغنائيات تتصل هذه المسرحية «بعالم آخر» بعيد ، ينتقل الجمهور فيه على أجنحة الخيال التي تحوكها لغة شعرية عذبة وقصص خيال تعود بالذهن إلى عالم القرون الوسطى . لقد بقيت هذه المسرحية «شعبية» حتى في عهد عودة الملكية ، بعد انقطاع الجمهور عن المسرح سنين طويلة . أما المسرحية الثانية فتقوم على «حكاية غرامية» لا يحدها زمان ، ويقوم بدور البطل فيها أحد «الأولاد» وهنا ظاهرة تطور في «علاقة» المسارح ببعضها والممثلين ببعضهم . وهي مسرحية مليئة بالقصص والأحداث ، التي يجري بعضها في مقاطعة (ويلز) ، كل ذلك في أسلوب يقصد «الامتاع» وإثارة «الدهشة» والإعجاب» .

هذه الصفات تجعل المسرحية مفيدة لدى «القراءة» كذلك ، لتوفير «جو الغزل» في «مجتمعات» صغيرة من الساهرين .

يدرس الفصل الحادي عشر الشكل المفتوح في مسرحية حكاية الشتاء Open Forms in The Winter's Tale فكما في مسرحية سيمبلين ، تعتمد هذه المسرحية على حكايات الرومانسية المغرقة في الخيال ، وتأخذ القصة من إحدى رومانسيات جرين : انتصار الزمن ، رغم أن جرين كان أول من هاجم شكسبير في بداياته في هذه المسرحية تكون الملكة ضحية تهمة باطلة ، وهذا موضوع مألوف في الرومانسية ، ولكن الزمن يحل المشكلة في النهاية ، والزمن هنا تمثله الجوقة ، ويقسم المسرحية إلى قسمين: تكون الحركة في القسم الأول من القصر إلى الريف ، ومن منزلة الملوك الى منزلة الرعاة وتكون الحركة في القسم الثاني عكس ذلك . في القسم الأول توجد تهمة ، يعقبها نفي وموت ، وفي القسم الثاني يكون اكتشاف الخطأ قائدا الى انبعاث الحق المظلوم . مثل هذا الموضوع يعجب أذواق الخاصة والعامة معا ، ويمكن أن يقدم في عهود شتى . وربما كان شكسبير في هذا الأسلوب قد اختار عامدا ان يقدم الغرائب في البناء المسرحي مع احترام الوحدات الثلاث : الزمان – المكان – الحدث ، فقلب الاسلوب المتعارف عليه في الرومانسية الى نقيضه .

الفصل الثاني عشر يدرس العاصفة ، آخر مسرحيات شكسبير . وهذه كذلك تغاير المتعارف عليه في الرومانسية ، حيث تكون حياة الشخصيات رهينة أعمالهم ، وتكون المغامرات مليئة بالتنوع والتشابك . ولكن في العاصفة لا يحدث شئ سوى «المقابلة» . فالبحث عن جماعة الفرد يكفي لاستعادة المجتمع . والشخصيات «توجد» دونما حاجة إلى «فعل» . و «المكان» في الرومانسية تقدمه «الجزيرة العجيبة» في مسرحية العاصفة ، «جنة عدن» الخيال ، التي تستند في الواقع الى مغامرة فعلية حدثت في ذلك العهد ، وتاهت فيها سفن بريطانية ذاهبة الى المستوطنات الأمريكية .

الفصل الثالث عشر والأخير في هذا القسم الثاني يدور حول شكسبير بوصفه مشاركا في التأليف في بعض المسرحيات Shakespear as Collaborator ولأن التأليف المسرحي يرتبط بفن التمثيل، فهو بطبيعته عمل مشاركة. تستعرض المؤلفة اثنتين من المسرحيات التي قيل إن شكسبير ساهم فيها: الأولى حكم الملك ادوارد الثالث وهي مشكوك في أمرها، والثانية القريبان النبيلان، وتذكر صفحة العنوان أنها من عمل فليتشر وشكسبير. ترى المؤلفة ان المسرحية الثانية ربما ساهم فيها شكسبير في فترة انتشار الطاعون، وربما قدمت في وقت متأخر على المسرح. ولأن الجمهور في القرن السابع عشر كان يحب التنويع فلم يكن ثمة من بأس أن يظهر اسمان مشهوران في تأليف مسرحية. ولأن المسرحيات المشتركة أقل أهمية مما في الفوليو الأول، تبقى تلك مسألة مناقشة أكاديمية.

القسم الثالث بفصله الوحيد يتحدث عن القناعية والرعوية، وهما صنفان من الفعاليات التمثيلية شاعتا في عهد تشارلز الأول بعد غياب عمالقة المسرح في العهد السابق، ومع بداية الهجوم على المسرح لدى شيوع الأفكار البيوتيانية عن «اللهو الجماهيري». كانت هذه من احتفالات القصور التي كان آخرها في ١٦٤٠/١/٢١ حيث رقص الملك تشارلز مع الملكة. ولكن مسارح المدينة كان قد أزيل أغلبها في هذا العهد، وأغلقت نهائيا في ١٦٤٢، وكان آخر بناء بقى منها هو بناء (الجلوب) الثاني، الذي هدم في ١٦٤٤/٤/١٥ «لغرض إجراء إصلاحات في غرفة».

وهكذا انتهت سبعة عقود مزهرة من عمر المسرح الانجليزي.

أحسب أن هذا الكتاب يجب أن يكون في متناول دارس المسرح الانجليزي على الدوام. فبالاضافة الى التواريخ المهمة والخارطة التاريخية لمواضع المسارح في مدينة لندن في ذلك العصر، يجد الدارس إحاطات حيوية في دراسة تسع من أهم مسرحيات شكسبير، هي ربع إنتاجه المسرحي. والمقترب التاريخي الاجتماعي في دراسة هذه العقود السبعة من تاريخ المسرح الانجليزي تعطينا صورة عن حياة الانسان – الفنان في شخص شكسبير. أما دراسة التمثيليات التي سبقت ورافقت وأعقبت الفترة الشكسبيرية فانها تزيد من شعور المرء كما كان شكسبير يتميز عن معاصريه جميعا، وكم كان فنانا بارزا في عصره يرتفع عن غيره ممن قدم للمسرح مادة ترفدها معرفة «الجامعيين» الكثيرة التي لا تسندها موهبة بنفس الحجم، ولكن شكسبير الموهبة كان رجلا لعصره مثلما كان رجلا لجميع العصور.

شكسبير والسينما

تأليف : س. يوتكيفتش ترجمة . د. نديم معلا محمد

العدد ٢٣ – ٢٤ عن الحياة السينمائية – دمشق

صفوا ملوكنا في مخيلاتكم بجميل الكلام
واقتفوا آثارهم
واهملوا أحداث السنين
عبر عتمة الزمن
واتحدوا بشجاعة
في ساعة واحدة

وليم شكسبير «هنري الخامس»

«ثمة طريقتان لتناول تراجيديا التاريخ . . . تقوم الطريقة الأولى، على قناعة مؤداها، أن التاريخ يمكن إدراكه وتفهمه وأنه يؤدي مهمته الموضوعية، في الاتجاه المحدد سلفا، أنه عقلاني ومنطقي، وفي أضعف الأحوال، يمكن تفسيره. التراجيدي فيه ثمنه، ثمن التقدم، الذي يجب أن تدفعه البشرية. ولكن ثمة طريقة ثانية، للاحساس بتراجيدية التاريخ . .

التاريخ قوة بدائية، كالبرد والأعاصير، كالحياة أو الموت.

الخلد يحفر الأرض. ولكنه لا يظهر للعيان أبدا. تولد أجيال لا متناهية من الخلد. تحفر في باطن الأرض، ممرات في كل الاتجاهات، ثم تطمر من جديد، للخلد أيضا أحلامه. لقد تولدت لديه، من زمن بعيد، أوهام، بأنه مبدع موجود في كل زمان ومكان، وان الارض والسماء والنجوم، قد خلقت من أجله، وأن هناك إله الخلد الذي خلقه ووعده بالخلود.

إلا أن الخلد، يدرك أحيانا، أنه مجرد خلد، وأن الأرض والسماء والنجوم لم تخلق من أجله. عندها يتألم ويبدأ بالإحساس والتفكير. ولكن ألمه هذا، ومعاناته وتفكيره، لا تغير مصيره كخلد.

عندما يستمر في حفر الأرض، التي سرعان ما تطمر، عندها فقط يعي الخلد، ويدرك تراجيديته . . .

يبدو لي أن الطريقة الثانية، طريقة إدراك تراجيدية التاريخ، أكثر ملاءمة لشكسبير. ليس للفترة التي كتب فيها هاملت، أو الملك لير، وإنما لجميع مراحل حياته — من البداية الى النهاية — إلى المسرحيات التاريخية «ريتشارد الثالث» والعاصفة أيضا.

هذه هي، الرؤيا المتشائمة، للتاريخ، التي يطرحها يان كوت، في تضاعيف كتابه عن شكسبير. يحاول الناقد البولوني، أن يحشر في هذا الكتاب، مسرحيات الكاتب الانكليزي بعامة، والتاريخية منها بخاصة.

صورة النص مقتبسة، كما هو معروف من حوار لهاملت. وقد استخدم ماركس، هذه الأستعارة، لأغراض مناقضة تماما– من حيث الفكرة – لما ذهب إليه يان كوت.

«خلد التاريخ» عند ماركس، يقوم بعمل غير ملاحظ، ولكنه مفيد، إنه يغرق الأرض، لنبتة المستقبل، وقد انطلق الناقد السوفييتي، ا. آنيكست من الفهم الماركسي للتاريخ، ليوضح بحق خصائص جوهر، إبداع شكسبير.

«لقد كان أهم شيء بالنسبة للدراما، تلك النظرة الجديدة، إلى الحياة والانسان، الذي أكد على النزعة الأنسانية، لقد خضعت حياة الإنسان العصور الوسطى، لقوانين وأعراف المجتمع الأقطاعي.

سيطرت على الجميع فكرة الإله، الذي يحدد مسار الحياة. وكل محاولة للخروج على هذه الفكرة، كانت تلقى العقاب، عبرت الدراما عن هذا الفهم، لحياة العصور الوسطى. ولد التحرر من الاقطاعية، مفاهيم جديدة، أكدت أن الانسان هو الذي يصنع نفسه، دون تدخل القوى الغيبية.

من هنا الخلاف الأساسي، بين العصور الوسطى، وعصر النهضة، حول جوهر الدراما.

في دراما العصور الوسطى، الأنسان ليس حرا. أما في دراما عصر النهضة، فكل يختار طريقه في الحياة، ويتحمل المسؤولية، أمام الله وقبل كل شئ، أمام نفسه، مسؤولية الوصول إلى السعادة، والرضا الأخلاقي، في الطريق الذي اختاره، أم لم يختره.

شعبية الفن الدرامي، في عصر النهضة، أقوى شعبية من مسرح العصور الوسطى، وذلك لأنه ينهض على فكرة الأنسان الحر، في حين أن المثل الأعلى لدراما العصور الوسطى، هو الأنسان الذي يخضع لقوانين وأخلاقيات، تأتيه من الأعلى . . . ومع تنامي الوعي القوي، ازداد الأهتمام بالماضي فظهرت مسرحيات من تاريخ انكلترا – هذا الجنس الذي عمل شكسبير الكثير من أجل تطويره».

أن ظهور مسرحيات شكسبير التاريخية، على الشاشة، في نهاية الحرب العالمية الثانية، مثل «الملك هنري الخامس» إخراج لورانس أوليفييه (لعب دور البطولة أيضاً) كان حدثاً غير عادي، ليس في عالم السينما فحسب، بل أنه اكتسب معنى اجتماعيا سياسياً.

لقد أصبح هذا الفيلم، علامة بارزة ومرحلة جديدة في الشكسبيريات السينمائية. إلى درجة أنه يمكننا القول إنه كان فتحاً حقيقياً لعالم شكسبير، بالنسبة لملايين المشاهدين. ولذلك، ومن هذا المنطلق، ومن البدهي. أن أبدأ أنا أيضا دراستي من «هنري الخامس» إلا أن أسئلة مربكة تتولد : كيف حدث أن أفضل فيلم شكسبيري في تلك المرحلة (علماً بأن بعض النقاد السينمائيين يرون فيه مثالاً يصعب

التفوق عليه، كان من صنع سينمائي غير محترف، بل إنه ليس مخرجا وإنما ممثل مسرحي، عرف واشتهر، كأفضل من أدى الأدوار الشكسبيرية على الخشبة؟ لماذا أختيرت مسرحية هنري الخامس بالذات وهي ليست أكثر مسرحيات شكسبير التاريخية، شعبية ولماذا أكتسبت تلك الشهرة الواسعة؟

لقد حاولت الاجابة عن السؤال الأول، في مقدمة الكتاب، حيث قدمت السمات العامة، لتلاقي الثقافتين المسرحية والسينمائية. لذلك ليس ثمة ما يثير الدهشة. في كون من يعبر عن هذا التلاقي، هو الفنان المسرحي المشهور، والذي من الواضح أنه كان يحلم، منذ زمن بعيد، ليس بدور البطولة فحسب، وإنما بالإخراج السينمائي.

أما السؤال الثاني، فيتطلب نظرة خاصة، والجواب عنه، لا يمكن أن يتم، في معزل عن التحليل، ولو الموجز، للمسرحية والظروف التاريخية، التي ولد فيها الحلم.

حدد البروفسور، ماروزوف، في تقديمه «لهنري الخامس» خصائص هذه المسرحية التاريخية، على النحو التالي:

«يميل النقاد الشكسبيريون، ومؤرخو الأدب الإنكليزي» إلى مقارنة «هنري الخامس» مع مسرحية «الفرس» لإسخيلوس. وفي الواقع فإنهما متشابهتان كثيراً، من حيث، أنهما تمثلان نشيداً احتفالياً للنصر، يأخذ شكلاً دراميا . . .

في عصر شكسبير، اعتبرت معركة أزنيكو أعظم حدث في التاريخ الإنكليزي، تماماً كبطلها - هنري الخامس - الذي أعتبر أيضا أعظم ملك إنكليزي. إنهم يقارنون أهمية حملة، هذا الأخير، على فرنسا - بالنسبة للإنكليز - بالحملات الصليبية - بالنسبة لأوربا - كانت مدمرة لكنها أثرت في نهوض الوعي القومي.

وبالفعل لنحاول أن نتذكر، الأحداث التاريخية، التي استقاها شكسبير، من تاريخيات هولينشيد.

ورث هنري الخامس العرض عن أبيه في عام ١٤١٣، قاطعاً كل صلة مع ماضيه العاصف، وشبابه الماضي، وصداقته مع السير جون فالستاف (كانت هذه الصداقة موضوعاً لهنري الرابع).

مدفوعاً برغبة أعلاء شأن وطنه، فكر الملك الجديد، بإعداد حملة على فرنسا بدعوى - يبدو السبب الحقيقي مثيراً للشك إذا نظرنا إليه من وجهة نظر اليوم - إقرار الحقوق الشرعية للملوك الإنكليز، في وراثة العرش.

طلب هنري الخامس، من المالك كارل السادس، الذي لم يكن في كامل قواه العقلية، والذي

كان يحكم فرنسا في ذلك الوقت، العرش مضافاً إليه، يد الأميرة كاترينا، وثلاثة ملايين وستمائة ألف فرنك كبائنة.

ورفض الفرنسيون، هذه المطالب غير العادلة، لاسيما وأنهم أحسوا أنه ليس هناك ما يوجب الموافقة، فهم يمتلكون جيشاً يوفر لهم الحماية الجيدة، ويفوق من حيث العدد، الجيش الإنكليزي، ست مرات على الأقل.

كاد طموح هنري الخامس، أن ينكسر في البداية، عندما اكتشفت مؤامرة دبرها أناس مقربون منه. تَزَعَم المؤامرة كامبردج، اللورد سكروب، والسير توماس غراي. والسبب ليس نتيجة للإعدامات الفرنسية. كما صور ذلك شكسبير، وإنما لأسباب محض داخلية. كانت المؤامرة مقدمة مهدت لحرب الورود الحمر والبيض، التي كانت النزاعات، على وراثة العرش. سببها الأساسي.

سيطر الملك، على الوضع بسرعة، على الرغم من صلة القربى التي تربطه بالمتآمرين، الذين قدمهم للمحكمة. وأعدمهم في ساوثهامبتون.

أصبح الآن ممكناً البدء بالحملة. ففي آب (أغسطس) عام ١٤١٥ وقف الأسطول الإنكليزي– المؤلف من ألف وخمسمائة سفينة، عليها ستة آلاف فارس وثلاثة وعشرون ألفا من أمهر الرماة، بالإضافة إلى الآلاف من جنود المشاة والهندسة – بمحاذات الشواطئ الفرنسية، بعد مقاومة قصيرة – سقط هارفلر، لكن مع هذا، حل الشقاء بالانكليز. فقد كاد الطاعون يقضي على نصف الجيش. بالإضافة إلى أن الفرنسيين، هاجموا بعض النقاط في العمق، واستطاعوا سحق عناصر الحراسة كلها.

ولكن هنري استمر في القتال، تحت المطر، على رأس أثني عشر ألف مقاتل وجرت الواقعة الكبرى، في أزنيكور.

ألقى الفرنسيون في أرض المعركة، بجيش قوامه، خمسون ألفا ومجهز تجهيزاً جيداً كما أنه يضم أربعة عشر ألفا من الفرسان المختارين بعناية. كل شيء كان يشير إلى هزيمة محققة ستلحق بهنري، ولكنه. بتكتيكه الماهر، وشجاعته الشخصية، صنع معجزة.

أخذ الغرور بالفرنسيين فتباهوا بتفوقهم ودفعتهم ثقتهم العمياء إلى الأحتفال قبل بدء المعركة، بالنصر. فكان أن سحقوا. وعندما بدأ الأشتباك بالأيدي، حيث استعملت العصى والمطارق والسيوف، سيطر الهلع على الفرنسيين، فاستسلم الآلاف دون قتال، فاجأت بعض الفرق الاحتياطية الفرنسية، الإنكليز، في العمق، ولكن هنري أسرع فاتخذ قراراً مخيفاً، أمر بقتل الأسرى كلهم، فكانت النتيجة أن قتل أكثر من عشرة آلاف فرنسي، وأسر حاكم أورليان ومعه ألف وخمسمائة فارس.

أما خسائر الإنكليز، فقد كانت ضئيلة لا تكاد لا تذكر، لكنها تجاوزت الرقم الذي ذكره شكسبير (٢٥) قتيلا.

عزل الملك الفرنسي كارل، بينما عاد هنري إلى بلاده، حيث استقبلته البلاد استقبالا لا مثيل له. وأعلن عيد القديس كريسبين، عيداً قومياً، تخليدا لمعركة أرتيكور. وكما يقول المؤرخون: حكم هنري الخامس فرنسا بشجاعة وحكمة طيلة عامين. توفى في الواحد والثلاثين من آب عام ١٤٢. وهو لم يتجاوز الخامسة والثلاثين. على أساس هذه الوقائع التاريخية، كتبت مسرحية «انتصارات هنري الخامس الشهيرة» التي استخدمها شكسبير تماما، كما استخدم تاريخيات هولينشيد، بيد أن شكسبير أضاف الكثير، وإذا كان الكاتب قد أبقى على الهيكل التاريخي الأساسي، فإنه في الوقت نفسه، لونه بألوان شكسبيرية بحته. في المسرحية شخصيات من «هنري الرابع» كبستول وليم وباردول – أصحاب السير جون فالستاف – الذين شاركوا هذا الأخير ذكرياته، على الأقل، تلك التي لها علاقة بموته.

من الطبيعي أن هذه الزمرة، من المحتالين– التي لم يستطع أثنان منهما الحفاظ على حياتهما في المسرحية، لأنهما سيشنقان نتيجة تورطهما في الجريمة – ما كانت لتمثل ذلك الشعب الانكليزي، الذي اعتمد هنري الخامس على وطنيته. ولذلك أدخلت شخصيات لها انتماءات لقوميات مختلفة كالإيرلنديين والسكوتلنديين، الأمر الذي يؤكد على وحدة الأمة. قدم قصر الملك الفرنسي، مادة لشكسبير، ليصوغ منها مشاهد مضحكة، يمكن أن تقف على المستوى نفسه، مع أفضل كوميدياته.

تستطيع أن تتصور الآن، كيف غرق جمهور مسرح «غلوبوس» في الضحك وهو يسمع درس اللغة الإنكليزية، الذي تلقيه مربية الأميرة كاثرين، أعطت كثرة الجناس، والكلمات البذيئة، الحوار بعداً خاصاً، حيث سخر من المثقفين والمتعلمين الفرنسيين، أضف إلى ذلك أن أعتراف هنري بالحب لكاثرين، بدأ بعبارات خليقة، بأن تنطق بها شفاه «بيتروشيو» لا أن تصدر عن ملك، إلا ان هذه العبارات، تقدم الملك، كبطل شعبي بسيط:

«لو أستطيع سحر فتاة، وانا ألعب وأقفز
أو أعتلى ظهر جواد بقفزة واحدة
وأنا بكامل سلاحي
أتمنى ولو لمرة واحدة
– أرجو المعذرة إذ أمدح نفسي –
أن ألقي بنفسي في مخدع الزوجية
أو أن أساق إلى عراك بالأيدي
في سبيل معشوقتي

لكنت عملت بيدي كقصاب عندك

وجلست على ظهر الحصان، كالقرد،

الذي لن يستطيع أحد

زحزحته عن السرج

ولكن والله – يا كيت – لست ماهراً

في أطلاق الكلمات الرقيقة

أو التنهدات المليئة بالحنان

أنني أجيد فقط أعطاء أبسط قسم، لا أعطيه إلا عند الحاجة ولا أمنحه حتى عند الحاجة...»

هذه المباشرة الذكورية الخشنة ، التي تصدر عن هنري، تتناقض والتربية الفرنسية للأميرة كاترين، المدللة، كان ينبغي أن تثير عاصفة مرح لدى العامة، التي كانت تحيط بخشبة «غلوبوس». إلا أن شكسبير، أستخدم أغنى الألوان وأكثرها تنوعا، لخلق شخصية الملك المثالي. وعلى هذا الأساس، فقد كانت المقاطع الكوميدية، ضرورية بالنسبة لشكسبير، لتأكيد الجانب البطولي في شخصية الملك. وإذا كان قد صور هنري كقائد لامع، فإنه في الوقت نفسه، أشبع دوره بالمونولوجات. حيث ظهر الملك كمفكر وفيلسوف، يتأمل في قضايا السلطة والحرب، والسلام، والدولة والشعب، هكذا كان مونولوجه قبيل المعركة الحاسمة، عندما مر بالمعسكر الليلي وبالجنود الذين أتعبهم السير، فاستسلموا للنوم.

لقد أدرك لورانس أوليفييه، أن شكسبير، لم يجعل هذا المونولوج، هكذا من قبيل المصادفة، مركز المسرحية الفكري والفني. ولذلك فقد أبدع طريقة خاصة، لتجسيده، لم يقتصر أستخدامها فيما بعد، على الأفلام الشكسبيرية، وأنما أمتد تأثيرها، إلى أفلام أخرى.

مبدأ المونولوج الداخلي، الأكثر تعقيدا، هو ذلك الذي رآه ايزنشتين في فيلم تراجيديا أمريكية» لدرايزر. هذا المبدأ لم يكن يعرفه لورانس أوليفييه، بالتأكيد. ففكرة الطريقة التي اتبعها أوليفييه، جاءته من السينما الوثائقية، التي كانت مزدهرة قبل الحرب.

اليوم وقد أصبح استعمال الصوت من خلف الكادر، عمله متداولة، من الصعوبة بمكان، أن نتصور أن استخدامه في الفيلم الروائي، وفي فيلم له علاقة بشكسبير، كان في ذلك الوقت تجديداً مذهلاً، ولكن هكذا بدت ردود الأفعال، تجاه هذه الطريقة، على الرغم من أن لورانس أوليفييه، يستخدمها بأبسط أشكالها، مستفيداً من الخبرة المتراكمة، في الأدب، عند جيمس جويس، بخاصة.

تيار الوعي المتشقق لم يكن مناسبا للفيلم، طالما أن المخرج مقيد بالبناء المتقن للقصيدة الشكسبيرية. فيما بعد ظهر العديد من الذين، وقفوا موقفاً نظرياً مناقضاً، لطريقة الصوت من خلف الكادر. ولكنني لست بصدد مناقشتهم. إنني افترض أنهم سيكونون مضطرين للاعتراف بفائدتها وشرعيتها، إذا كان الأمر يتعلق بهذا المونولوج الشكسبيري:

«إلى الملك! الجميع الجميع إلى الملك

من أجل الحياة، من أجل الروح، من أجل الواجب

من أجل الزوجات والأطفال اليتامى

من أجل كل شيء، وعن كل شئ، ملك واحد مسؤول!

هكذا هي القسمة القاسية! توأم العظمة

مادة للوشاية والاغتياب لكل أحمق يقول

أنه لا يتألم إلا لمصيبته هو

كم من الأفراح يجب أن يتخلى عنها

وهل لديه الكثير من الفرح ...»

يسعى شكسبير، كما هو واضح إلى خلق الشخصية التي نسميها اليوم، البطل الإيجابي، ويكشف لنا بذكاء ودقة، جوانبها النفسية كلها.

طبيعي أن المتفرج الإنكليزي، كان يحتاج بطلا من هذا النوع، في السنوات الأخيرة من الحرب، عندما استيقظ الحنين إلى مجد السلاح الإنكليزي، ومعه أحلام الأيام الخالية، أيام الحكم البريطاني، والممتلكات الواسعة. وليس من قبيل المصادفة، أن يهدي أوليفييه فيلمه إلى «المظليين الانكليز الشجعان»، الذين قاموا بعدد من الإنزالات، عبر القتال، قبل فتح الجبهة الثانية.

اقترب موعد الانتصار على الفاشية، وهزم الجيش السوفييتي المحتلين النازيين، وأصبحت جبهة القتال، قاب قوسين أو أدنى، من حدود ألمانيا تخلص الانكليز للتو، من المعارك الجوية فوق لندن وكوفينتري، بينما لم تتوقف بعد غارات «الفاو». وكان ضرورياً، بعث الروح الوطنية، من جديد.

جسدت مسرحية شكسبير هذا الدور سياسياً ودعائياً، والتحمت وحدة الأمة وقوتها. صحيح أن السير وينستون تشرشل، في ذلك الوقت، كان يشبه من حيث الشكل، السير جو فالستاف المتقاعد، لكن الفيلد مارشال منتوجمري، لم يكن ليشبه، لا من حيث الشكل ولا من حيث الطيبة، الملك هنري

الخامس. إلا أن المتفرج يميل دائماً إلى رسم صور مثالية للأبطال، وإذا لم يجدهم في متناول يده، فإنه يسعى إلى إيجاد بدائل لهم، في الملحمة التاريخية.

استخدمت السينما الأمريكية، وعلى مدى سنوات، ولهذا الهدف الصفحات التي ليست مجيدة على الأطلاق – لفتح «الغرب البدائي» جاعلة من الشريف والكاوبوي، أبطالا مثاليين. بينما عاد الانكليز إلى ملوكهم. وهكذا نجد أن لورانس أوليفييه، لم يتوقف عند هنري الخامس، مصادفة، على الرغم من أن الأعداء، كانوا هذه المرة من الفرنسيين، الذين هم حلفاء إنكلترا في الوقت الحاضر، وليس الألمان.

المسألة الحساسة، مسألة العلاقة مع الحلفاء (ظهر الفرنسيون في المسرحية الشكسبيرية بمظهر كاريكاتوري وفقاً لمتطلبات ذلك الوقت) تجاوزها أوليفييه، إذ خفف من الملامح العامة للشخصيات، وأظهر قدراً من الأحترام لرجولتهم، فعرض مشهد القصر الملكي الفرنسي، في إطار جميل ومرن.

ولكن لو أن المخرج الانكليزي، أقتصر علي الوطنية – الشوفينية المتعصبة، كما كان يحدث أثناء الحرب العالمية الأولى. لنتذكر دراما ليونيد اندرييف الدعائية، الملك والحرية والقانون في روسيا، لكان عمله مر مرورا عابراً كسحابة صيف، دون أن يترك أثرا في تاريخ السينما العالمية.

من حسن الحظ أن لورانس أوليفييه، أظهر موهبة متميزة، في عمله السينمائي البحت. فإلى جانب المونولوج الداخلي، قام بعدد من الأكتشافات الأخرى، التى دفعت السينما الشكسبيرية إلى الأمام.

لندع الآن جانبا، التوافق الناجح، بين ذات الممثل نفسه، وبين دور الملك الذي لعبه بمهارة جامعاً أبعاد الشخصية كلها. التي كتبها شكسبير، ولنعد إلى الأساليب الأخراجية، التي منحت فيلمه، ما يستحق من سمعة حسنة.

لعل الفكرة الإخراجية الرئيسية للفيلم، جاءت نتيجة قراءة لورانس أوليفييه للمسرحية، قراءة متأنية، فالكاتب يفسح حيزاً كبيراً لدور الجوقة.

في أعماله الأخرى اعتاد شكسبير الطريقة التقليدية «الاستهلال» بينما في هنري الخامس، يخرج الممثل وهو يرتدي ثياب الجوقة، قبل كل فصل، ويقوم بدور المعلق العام، الذي يربط بين الأحداث.

من هنا، على الأرجح، ولدت فكرة المخرج، وهي أن يبدأ الفيلم بإعادة بناء العرض بناء محكماً في مسرح «غلوبوس».

تبدأ الكاميرا من لقطة بانورامية، لمدينة لندن، وهي تتقاطع مع نهر التايمز، لتقترب من العلم ذي شعار هيركوليس، الذي يحمل على كتفيه الكرة الأرضية ثم تنتقل إلى قلب الحشد، الذي يحيط

بخشبة المسرح، يتوزع المتفرجون بضجيجهم على المعارض، وفي كل مكان ثمة تجارة ساخنة للبيرة والتفاح، الوسط المحيط مرسوم بدقة وثمة تفاصيل كثيرة، عادية. لكن ما غاب عن هذه التفاصيل – ربما بسبب الإفراط البريطاني في التهذيب – تلك الخابية (الوعاء الفخاري) التي كان المتفرجون المتعبون يتبولون فيها لامتداد العرض لساعات طويلة، تنتقل الكاميرا أيضا إلى ماوراء الكواليس، حيث يقف الصبي، الذي يؤدي دور الاميرة كاترين، وعلى رأسه شعر أشقر مستعار، تظهر الجوقة على خشبة المسرح، وأحداث المشاهد الأولى، تجري وفق أساليب الدراما الاليزابيثية التقليدية، بدءاً من الصبي الذي يركض وهو يحمل ألواحا خشبية، «تشير إلى مكان الحدث» وانتهاء بأداء الممثلين المحسوب بدقة.

لا شك أن هذا يلطف من دعائية المشهد الأول، حيث رجال الدين، ينشدون الملك المدائح، بشكل مباشر. ووفقا للحقيقة التاريخية، فانهم، أي رجال الدين، كانوا يمدونه بأموال الكنيسة. كان من الممكن أن يبدو ذلك، بالنسبة للمتفرج المعاصر ساذجاً ومباشراً، لولا أن طريقة المسرح الشرطي، التي استخدمت، خففت من الجو.

يظهر الملك هنري الخامس، على هذه الخشبة الاليزابيثية المعدلة، ليفند مزاعم السفير الفرنسي، وأمام مشهد «رأس الخنزير» حيث يبعث معشوقو الجمهور، نيم، باردولف.

هذه الخلفية، هي بمثابة الوسط أو البيئة الواقعية، واما ذكر اسم السير جون فالستاف، فإنه يخلق نوعا من رد الفعل الطيب، لدى المتفرجين، الذين يتحلقون حول المنصة، مشهد المؤامرة يلقي عناية وتركيزا خاصة من لورانس اوليفييه. أما فيما يتعلق بالمتآمرين، فإن هنري نفسه، هو الذي يتحدث، ومن ثم تعود الجوقة إلى القول:

«تصوروا أنه قد تم شراء المتآمرين

وأن الملك غادر لندن

إلى ساوثهامبتون، وخلفه أنتم

وأن مكان الحدث ينتقل

من هناك يوجهونكم إلى فرنسا

ثم يعودون بكم ثانية

وأنتم رهائن المضيق الهائج المتلاطم الأمواج

تهدون الوصول الهادئ

نحن لا نندم ، على شيء، في هذا العالم

إلا إذا أصابكم التوعك من مسرحيتنا!»

بعد سماع الكلمات الأخيرة للجوقة ، تتحرك الكاميرا بشكل مفاجئ ، نحو الستارة ، التي رسمت عليها لوحة بانورامية ، لساوثهامبتون ، ثم ننتقل إلى «ماكيت» المدينة ، ومنه نهبط إلى السفينة ، حيث يقام العرض الاحتفالي ، قبل الحملة على فرنسا.

هذا الانتقال من الوسط ، البيئة الواقعية للمسرح ، إلى الديكور الشرطي المكثف . يولد الصدفة ، التي عول عليها المخرج ، ديكور القصر الفرنسي حيث تجري أحداث المشاهد التالية — نفذ بطريقة تغلب عليها الأسلبة المقتبسة من فن العصور الوسطى ، وتحديدا من لوحات فوكيه ، أو من الرسوم التوضيحية ، المضاءة بالأنوار ، من كتاب الصلوات.

دوق بيري ذو الثراء الفاحش

مشاهد المعركة التالية تتناقض ، بصورة حادة ، مع تلك الخلفيات المؤسلبة ، حيث خرقت المقاييس والآفاق عمدا ، واستخدم المخرج ، الطبيعة الحقيقية ، لنلاحظ أن الفيم ينتهي تماما كما ابتدأ — العودة إلى مسرح «غلوبوس» مشكلا الاطار الدائري نفسه للعرض كله.

ثمة سؤال يطرح نفسه: أليس استخدام أساليب مختلفة ، نوعاً من الخليط الاصطفائي؟ بيد أن لورانس أوليفييه ، ينجح في اقناعنا ، بصحة الحلول الاخراجية التي اختارها؛ لأنها بلا شك تتناسب والجرأة ، التي استخدم فيها شكسبير ، في مسرحياته التراجيدي والكوميدي المضحك ، الحماسي والعادي ، السامي والوضيع . يبدو بيتر بروك ، في هذا السياق ، محقا عندما يبرر ، أية اضافات أو تعديل على النصوص الشكسبيرية ، لكنه في الوقت نفسه يحذر ، من خطورة حصر مسرحيات شكسبير ، ضمن المفهوم الضيق لوحدة الشكل:

«اعتقد أن للمخرج الحق في أن يعدل ويغير في الشكل ، سواء أكان ذلك حذفاً أو تبديلاً ، ولكن فقط عندما يؤمن بأن ذلك النموذج من الأسلبة ، الذي يقدمه ، يخدم مهمته بعث أو احياء ، المادة الاساسية للمسرحية ، وبالنسبة لجمهور معاصر.

ولكنه يجب أن يأخذ بعين الاعتبار ، أن الأخذ بأسلوب واحد ، في معظم الحالات ، يجعل المسرحية عقيمة . . . هنا من السهولة بمكان إضاعة ميزة شكسبير الأساسية الطيبة وغياب الأسلوب ، والتغيير المستمر للنبرات والملامح ، في سبيل الوصول إلى المزيد من التعبيرية.

وهكذا نجد أن تعدد الوسائل التعبيرية التي يستخدمها أوليفييه ، تلك الخفة والحرية التي ينتقل من

خلالها، من المنصة الاليزابيثية الواقعية، إلى الخلفيات المكثفة من منمنمات العصور الوسطى، إلى المساحات الطبيعية، كل ذلك في نهاية المطاف، يتفق والأسلوب الحر للقص الشكسبيري. أما فيما يتعلق بمشاهد المعارك، التي يحفل بها القسم الثاني من المسرحية، فإن الممثل، الذي يودي دور الجوقة، يقول وهو على خشبة المسرح:

ننقل مشهد معركة ازنيكور

إلى الأرض المجيدة

ويا للأسف سوف تضحكون منها

تصويرها الذي يثير الشفقة

ما نستطيع نحن تقديمه في مسرحنا

خمسة أو ستة مقاتلين يلوحون

بسيوف مثلمة بلا جدوى

الحقيقة تستطيعون خلقها بأنفسكم».

لورانس أوليفييه، يخلق هذه الحقيقة، بشتى الوسائل الممكنة، التي وصلت إليها السينما المعاصرة، لست المسألة هنا، مسألة الكم الهائل الذي استخدمه، قياسا إلى امكانيات المسرح الاليزابيثي.

استقرت الكاميرا هادئة في يد المخرج، وانطلقت من المنظور، لتجعل ملامح الفرنسيين أكثر حدة – لأبراز الجوانب الساخرة – في شخصياتهم والهزء من الثقة الفارغة بالنفس، بينما تبدو صور هنري جميعها، وقد أخذتها الكاميرا، بطريقة عادية.

في تحليله التفصيلي «لهنري الخامس» لاحظ المخرج البولوني ستانيسلاف لينارتوفيتش مايلي: «أهم المشاهد التي تساعد على التعبير عن الفكرة الرئيسية – مشاهد المعارك، مقتل الخدم في المعسكرات الانكليزية، ومبارزات هنري مع الفرسان، ثم لوحات التخريب في فرنسا، التي سببتها الحرب.

في هذه المشاهد، يجد المتفرج تشابها إلى حد كبير، مع عصره. انها تعطي المخرج امكانية منح الفيلم نبض الحياة المعاصرة، وتقريب شكسبير من خلال المثال – القياس مع الحرب العالمية الثانية.

هجوم الفرنسان الانكليز على الفرسان الفرنسيين، يبدو نتيجة طبيعية، بعدما أطنب القادة الفرنسيون، في مديح فرسانهم وخيولهم الأصيلة . . . مشهد القتل وحرق المعسكرات الانكليزية، له سببه، الذي يكمن في حوار فلويلن وهوفر، اللذين يتحدثان، عن هذا التصرف القذر للعدو.

مخرج الفيلم، يقابل بين هذا الفعل، وبين القاذفات الفاشية المجرمة وينقل مشهد العرض، الذي يقوم به الفرنسيون، إلى معسكر معزول السلاح ثم يربطه بمشهد غير موجود، أساساً، في المسرحية، لكنه عرف في العصور الوسطى، والمبارزة بين القادة، يعتبر المنتصر، في مثل هذه المبارزة، منتصرا في المعركة كلها، ينتصر هنري في المبارزة، والطريقة التي يهوي بها الفارس المهزوم على الأرض، توحي بأن قتل العزل من السلاح، لمن يمر بلا عقاب.

أخيرا يمكن أن نخلص إلى أنه ليست مشاهد المعارك الملحمية، ولا الروح الوطنية، في مسرحية شكسبير التاريخية، التي تلائم التوقيت، ولا أداء لورانس أوليفييه الرائع، سبب النجاح فحسب، وانما استخدام الطرق السينمائية المختلفة، كتقابل الوسط الواقعي والشرطي، ثم ادخال الصوت من خلف الكادر، وحركة الكاميرا، الحرة والمتنوعة.

كل ذلك جعل من فيلم «هنري الخامس» ظاهرة هامة عبر عنها الفرنسي اندريه بازن:

في «هنري الخامس» وحدة سينما أكثر بكثير، وأعظم من ٩٠٪ من الأفلام التي صورت على أساس السيناريو الأصلي.

بعد هذا النجاح، لم يعد أوليفييه إلى المسرحيات التاريخية، إلا بعد زهاء عشرين عاما، اختار هذه المرة «ريتشارد الثالث» الذي يشكل النقيض تماما لهنري الخامس.

فإذا كان الأول يمثل الخير، وكان قائدا شعبياً، تدعمه مختف طبقات الشعب، فان اسم ريتشارد الثالث، اقترن بالعيوب كلها، والشر كله. انه القاتل ومغتصب العرش، الملك الانعزالي الذي اثار كراهية الشعب الانكليزي. ليست لدية أية مصادر أدبية، أو معلومات، أستطيع من خلالها أن أحدد السبب، الذي دفع بلورانس أوليفييه، إلى اختيار بطل كهذا.

في حدود اطلاعي ومعرفتي، كان يزمع أفلمة «ماكبث» ولكن الصعوبات المالية حالت دون ذلك.

اعتقد أن أبسط تفسير، هو أن أوليفييه، أراد أن يلعب، على التوالي دورين مهمين – هما هاملت وريتشارد الثالث – يحلم بهما كل ممثل.

ولكن من المفيد أن نشير إلى أنه في مجال الاخراج بالذات، ظهرت لدي أوليفييه، دوافع أخرى إضافية، إبداعية، لمناقشة التفسير التقليدي لهذه التراجيديا، في المقام الأول، أراد أن يخرق «الكليشهات» التي تشكلت حول الدور الرئيسي، والتي صبت كلها في اطار التأكيد على أن النشوء الفيزيولوجي، لريتشارد الثالث، هو الذي يبرر غرابة جرائمه، لقد دفع ذلك كثيراً من الممثلين والمخرجين، إلى الأسلوبية التعبيرية، التي كثفت مناخ الفظائع والجرائم الدموية.

كانت التقاليد ، تملي على المخرجين والممثلين تصوير الملك الأحدب والعرج ، كتنويع على كفازيمود أو تاؤييرا ، تحت الأرض . وهكذا انهالت تفسيرات وقراءات الديكور ، على أسلوب الأفلام الالمانية ، عصر «عيادة الدكتور كاليفاري» أو على السلالم العارية ، الشريرة ، التي تقود إلى اللا اتجاه ، كتلك التي بناها «لريتشارد» ليوبولد ايبستر ، أحد كبار ، منظري المسرح التعبيري في العشرينات من هذا القرن .

شن أوليفييه هجوما على تلك النظم والقوانين السائدة ، في وقت واحد ، وعلى جميع الجبهات كان على الشاشة بمظهر غير مألوف . ريتشارد الثالث ، بالنسبة له ، غير مشوه ، ولولا أنفه الذي يشبه منقار البطة ، لكان بالامكان ، أعتبار وجهه جميلاً ، الحدبة ، تكاد لا ترى ، أما بالنسبة لساقه ، فهو يتكيء عليها بشيء من الجاذبية .

كانت لديه الأسباب كلها ، لتقديم تفسير من هذا النوع . فلدى القراء المتمعنة لشكسبير ، يمكن للمرء أن يقرر ، أنه عندماظهر ريتشارد الثالث ، على الحلبة التاريخية ، كان عمره ثلاثة وعشرين عاما ، أي أن عمره كان أصغر من عمر هاملت ، المفترض ، بسبع سنوات (الذي درج على تصويره ، طالبا متحمساً ، يافعاً ، ساخنا) وبينه ، وبين هنري الخامس ، أكثر من عشر سنوات .

بعد تجربة فيلم «هاملت» كان من الممكن أن نخشى من وقوع أوليفييه ، في أسر النظريات التحليلية النفسية الدارجة ، فيضع في صلب تفسيره لريتشارد الثالث «عقدة النقص» كما لو أنه يبرر الشرور ، التي أقترفها البطل . ولكننا نرى من خلال هذا التوصيف الفيزيولوجي أن نغمة كهذه ، قد أبعدت نهائيا عن الدور .

سبق لريتشارد الثالث أن ظهر ، في مسرحية شكسبير السابقة «هنري الخامس» والمونولوج الذي يلقيه ريتشارد ، يمكن أن يكون مفتاحا للشخصية:

«إذا كانت السماء نفسها حكمت على
أن أكون مشوها هكذا – إذن
فليشوه الجحيم روحي . . .
ليس لدي أخوة، فأنا لا أشبه أحدا
الحمقى يدعون للحب الإلهي
ولكنه لا يعيش إلا في الكائنات
التي يشبه بعضها بعضاً

وأنا – لا أشبه أحدا».

فهذه الوحدة ليست فيزيائية ، جسدية ، بقدر ما هي روحية ، نفسية انها الفردية في أعلى مراحلها ، النموذج «النيتشوي» المعاصر ، تراجيديا ذلك الذي يعشق نفسه ، والمتمسك بفكرة السلطة التي لا حدود لها ، والذي يتجاوز قوانين الأخلاق الإنسانية كلها – من أجل تأكيد «الأنا» . هذا ما فكر فيه ، الفنان الانكليزي ، في ريتشارد الثالث . من هنا تنبع ، الطريقة الأساسية ، التي يبني عليها المخرج فيلمه .

يتوجه ريتشارد الثالث بمونولوجاته ، إلى المتفرجين بوقاحة ومجون . وفي الوقت نفسه تراه وكأنه يعتقد سلفا ، أن المتفرج شريكه ، الذي يكاشفه بأفكاره الشريرة بثقة تامة ، فإما أن يقف إلى جانبه ، وأما أنه لن يجرؤ على الاحتجاج .

حتى الآن ، ثمة قاعدة في السينما تقول : إن توجه الشخصية إلى الكاميرا مباشرة ، يعتبر خللا في أداء الممثل ، خطيئة لا يسمح بها ، لأنها تنال من موضوعية وواقعية التعبير السينمائي .

وما يسمى بـ "aparte" أي نطق الحوار ، والممثل يتجه إلى الجمهور ، ملك للمسرح فقط . ومع ذلك فإن ذلك يتم في أكثر أشكال المسرح بدائية ، حارب المسرح الواقعي ، هذه الطريقة ، بكل ما أوتى من قوة ، لأنه وجد فيها تقويضا للصدق . ولم يسمح بهذه العلاقة المباشرة ، على الخشبة ، إلا في العروض المسرحية الشرطية ، الصريحة والدعائية ، أو في العروض التي تحاول بعث ، الأشكال المسرحية القديمة .

كان لخرق لورانس أوليفييه ، لهاتين القاعدتين ، المسرحية والسينمائية ، الفضل في اكساب أدائه لدور ريتشارد الثالث ، حدة خاصة وجاذبية .

إن طريقة «الصوت من خلف الكادر» التي أستعملت بسخاء في «هنري الخامس» وفي هاملت بخاصة ، لم تستعمل هنا أبداً ، إلا في مشهد صغير ، حين يروي السير جيمس تايرل ، قصة قتل أطفال الملك أدوارد ، فنحن نسمع صوته بينما نشاهد على الشاشة ، مشهد قتل الأمير ولي العهد وأخيه ، بأيدي القتلة المرتزقة .

لم يأت أوليفييه بجديد وهو يفسر شخصية ريتشارد تفسيراً نفسياً ، قياسا إلى الأصل الشكسبيري ، أو إلى ما قدمه الباحثون والدارسون الشكسبيريون جميعاً . ومنهم البروفيسور ، ماروزوف ، الذي كتب في تقديمه للمسرحية ما يلي :

«إن شخصية ريتشارد التي أعدت بفنية عالية ومدهشة ، بكل تفاصيلها ، تجعل من ريتشارد ، ليس بالاسم فحسب ، وإنما بالفعل ، الشخصية الرئيسية في التراجيديا ، والتي تشد انتباه القراء والمتفرجين من البداية إلى النهاية ، يمكننا القول أن التراجيديا كلها تتمركز حوله وحده . نحن نتعاطف مع المصير المحزن

الذي لقيه، الأمراء الصغار، ونشعر بالأسف تجاه ضحايا ريتشارد الكثيرين، ولكن ما يهمنا، قبل كل شئ، هذا الشرير غير العادي الذي يدهشنا بتعدد استعداداته وقسوته وقدرته على الحسم، ثم قوة عقله. وعلى الرغم من جرائمه كلها، فإنه يستحوذ على تعاطفنا.

أخلاقياً وأدبياً يمكن أن ننظر إلى كيروميثيوس حقيقي، فهو تارة عاشق وتارة أخرى سياسي بعيد النظر، وصديق كريم وشهم، ثم خبيث ومنافق وطاهر، وأخيرا محارب شجاع.

وهو بالإضافة إلى كونه موهوبا بالفطرة، فرنه يمتلك نشاطاً درامياً، بل أنه ممثل متفوق، انه قادر على التعبير عن أسمى المشاعر وعن أقوى الحركات الروحية، بطريقة سطحية مدهشة، حتى أن أحدا لا يقوى على الوقوف أمام فنه. فكيف بالنساء والضعيفات، والأنانيين الضعاف النفوس، الذين يجرب فيهم مهارته التمثيلية.

هذه الملامح والسمات، تتفق تماما، مع الشخصية السينمائية، ولكن كما ذكرت آنفا، فإن ما يلفت الانتباه، الحلول الإخراجية، التي جعلت التراجيديا – أسلوبيا – غير مألوفة

بالطبع اضطر أوليفييه، إلى إجراء تعديلات على النص، ضرورية بالنسبة للفيلم، هذه التعديلات لم تتناول الحوارات والمونولوجات الجانبية فحسب، وإنما نلقت مراكز الثقل داخل الفعل، إذ ألغت بعض الشخصيات نهائيا.

فدور الملكة مارجريت، الذي يشغل حيزا لا بأس به في المسرحية يكشف النقاب عن دسائس ريتشارد – ألفي عاما.

الشخصيات النسائية الأخرى كلها، باستثناء الليدي آن، مجرد ظلال شاحبة، لهذه القصة الذكورية. ولكون أوليفييه أحس بضرورة التعويض عن الفراغ الذي تركه في النص، فقد عمد إلى اظهار الآنسة شور، عشيقة اللورد هيستنغاس، التي لاتظهر في النص الأصلي، على الخشبة أبداً.

يجد المتفرج نفسه مضطراً للاعتقاد، بأن غريم ريتشارد ريتشموند (الذي يصبح فيما بعد الملك هنري السابع) رجل خير وفارس عادل.

يحذف أوليفييه مونولوجاته كلها تقريبا، تاركاً للمتفرج، أن يتملى شكله الخارجي الجذاب.

هيكل الأحداث الأخرى للمسرحية، ظل كما هو، إلا إذا استثنينا تبديدا مهما، وهو المشهد المشهور الذي يغوى فيه ريتشارد، الليدي آن، قرب قبر زوجها، حيث يقسم المخرج المشهد إلى قسمين، وكأنه يشك في مدى اقتناع المتفرج المعاصر، بما يجرى مع الليدي آن، التي تتحول من

الغضب والأستياء، من ريتشارد القاتل، إلى الموافقة على الزواج منه، هنا يقدم لورانس أوليفييه، تنازلاً لصالح واقعية المشاعر وفي يقيني، أنه بإمكاننا أن نتفق معه.

ثمة اضافات أخرى للمسرحية تبدأ بالحوار بين ريتشارد وكلارنس، الذي ألقى القبض عليه في الفيلم، يهمس ريتشارد بأ ذن الملك المريض، الذي يتأثر بما قيل له فيأمر بنفي كلارنس إلى تاور.

وهكذا يكتسب لقاء الأخوين، حدة درامية هائلة، وشخصية ريتشارد، تغدو أكثر تعبيراً عن نفسها، وهي في وضاعتها.

ولكن الأكثر جوهرية، أن أوليفييه، يبدأ من الكادر الأول واحدة من الموضوعات المرنة، التي تحمل بالنسبة له، فكرة التراجيديا كلها.

يظهر التاج على الشاشة، في بداية الفيلم ونهايته، كرمز للسلطة، وكدهف نهائي لريتشارد. في المشاهد الاحتفالية في القصر – يظهر العرش والتاج، كنغمتين تترددان، فيما بعد، على مدى الفيلم كله، لكن المخرج لا يتوقف عند حدودهما، إذ ثمة موضوعة أخرى هي موضوعة الظل، وتعقبها اللازمة اللونية، التي تجد لها تجسيدا، في ملابس ريتشارد نفسه في لباسه الأول، يختلط الاحمر بالأسود، وفي لباسه الثاني – وهو في قمة الشر – اللون الأحمر الخالص، أما في الثالث، قبل المعركة، فهو أسود خالص، لأنه يعبر عن النهاية التراجيدية، للحلول اللونية معنى خاص، فهي تمثل المجاز الأدبي للإنسان، الذي «لطخت يداه بالدم».

يبدأ لورانس أوليفييه، بعد كل جريمة قتل، الفقرة المونتاجية بلقطة مكبرة، ليدي ريتشارد الثالث، وهو يرتدي قفازات بلون الدم.

وطالما أن الحديث يجري عن الحلول اللونية في الفيلم، فأود أن أشير هنا إلى التدرج اللوني غير العادي، في جميع الديكورات، فهي مطلية بالألوان الفاتحة ثم بالألوان الزهرية الناعمة والصدفية والفضية الرمادية، وهذا يخلق تناقضا هائلاً، مع التقلبات التراجيدية، للأبطال.

تشكل ممرات وأروقة السجن في تاور، استثناء فهي مطلية باللون الأسود، وقد يرجع السبب إلى أن المخرج، لم يشأ هدم التصور العادي للواقع، ننتقل الآن إلى متابعة تطور موضوعات التاج والعرش والظل.

في النص، في نهاية المشهد الثاني، من الفصل الأول، يقول ريتشارد:

«أضيىء أيتها الشمس بعيداً

فلم أحصل بعد على مرآة

أريد أن أنظر إلى ظلي أنا»

وعندما يظهر لورانس أوليفييه، سرعان ما يبدأ من الظل، ثم بعد المكاشفة مع الليدي آن، تأخذ الكاميرا لقطة بانورامية لظل ريتشارد، الذي يملأ الكادر كله، وهو مستلق على البلاط، ومضاء من فتحة الباب، يستلقى ظل القاتل علي باب الغرفة، حيث السجين هاستنغس، يتنبأ أو بعبارة أدق، يتوقع قاتله.

من الممتع أن نشير إلى أن ممثلا آخر، هو ميخويلس (ممثل سوفيتي) لم يطلع على فكرة المخرج الإنكليزي هذه، وكان يحلم أيضا بدور ريتشارد الثالث، كتب يقول: «يبدو لي أن نبدأ بريتشارد، من ظله، يظهر أولا ظل الحدبه، ثم يظهر ريتشار، الذي ينظر إلى الشمس، من خلال ظهره المحدودب.

موضوعه العرش، التي تنشأ في بداية الفيلم، تجري متابعتها فيما بعد، في مشهد التتويج، تتويج ريتشارد، في المعركة الختامية، يطير التابع من على رأسه وترمي به الخيول في دغل صغير، فيلتقطه ستانلي، الذي يحمله باحتفالية، ويتجه نحو ريتشموند، ثم يرفعه إلى الأعلى، وفي هذه اللحظة تختفي يدا ستانلي، فيبدو التاج وكأنه معلق في الهواء، إنه ينهي التراجيديا كلها رمزيا.

موضوعة العرش أيضا، تعلن عن نفسها، في بداية الفيلم، ثم تعالج فيما بعد من جوانب عدة.

يقول ريتشارد بعد حواره مع بوكينهام، وهو يسرع:

«... أخي الطيب

أنني كالطفل أثق بك

فلا حاجة لأن نبقى في ليدلو!»

ولكن الكاميرا لا ترافق الممثل، بل تنحرف ببطء إلى اليمين، كاشفة عن منظر عام للقاعة وعرش فارغ، وفي الوقت نفسه، تؤكد بمرونة على مطامع ريتشارد، يدخل إلى قاعة العرش غلوستر، والأمير الصغير ويلسكي، الذي يتهيب الجلوس، في البداية، ثم ما يلبث أن يجلس على العرش، إلا أن قدميه، لا تصلان إلى الأرض (تذكري هنا اللقطات الرائعة التي تميز بها فيلم القيصر إيفان، لسيرغي ايزنشتين).

ينبغي أن ترى إلى غلوس، كيف يتمسك بالمظاهر والتفصيلات الخارجية، ويغلي حقداً من الداخل، وهو ينحني أمام الأمير الصغير، صاعداً درجات العرش.

سوف يصعد على هذه الدرجات نفسها بصعوبة – في اليوم الذي طال انتظاره – وهو يجتاح العرش ، كل خطوة سيكون لها وزن خاص ، وسيرى من خلالها ، ذلك الثمن الذي دفع من أجل امتلاك الكرسي .

تنوع المخططات هو الخاصة الثانية المميزة لعمل أوليفييه ، الإخراجي في الفيلم ، لنتوقف عند بعضها ، في المونولوج الثاني لريتشارد . يعرض المخرج بناء ذكياً لديكور الممر فهو ذو فتحات ثلاث ، ترى القاعة من خلالها ، حيث يجلس الملك إدوارد الذي أصابه الوهن ، ريتشارد موجود في الممر وهو يراقب الملك ، من نقطة أعلى ، متنقلا من نافذة إلى أخري ، الجدران التي بين النوافذ ، تلعب دور الإيقاع الصامت ، الذي يفصل الأحداث ، التي تجري في القاعة ، من كلام ريتشارد ، الموجه مباشرة نحو فتحة الكاميرا ، ينقل أوليفييه بداية الفصل الثاني – حيث ادوارد يحاول مصالحة الابناء والمجموعات المتنازعة – إلى غرفة النوم ويضع الملك في الفراش ، هذا ليس اكثر ارتفاعا من الناحية الواقعية فحسب ، وإنما يسمح بحركات ، ميزانين ، أكثر تعبيرية ، حول مخدع الملك .

ثمة حل رائع أيضافي المشهد الذي يحمل فيه بوكينهام ، أخبارا إلى ريتشارد ، حول عدم رغبة اللورد نمير ، بالموافقة على انتخابه ملكا .

يقترح أوليفييه على الممثل ريتشارد دسون ، أفعالا فيزيائية جسدية دقيقة ، يتسلل بوكينهام فجأة إلى استراحة الملك ، ويبدو أنه جائع ولذلك ، يضطر ريتشارد إلى أن يمثل دور الخادم ، الذي يقدم له الطعام ، ويصب له الخمرة في الكأس ، وسوف يعيد الاعتبار لنفسه ، فيما بعد ، عندما ينتقم من بوكينهام ، لكل شئ ، بما في ذلك ، تلك الإهانة الانسانية الصغيرة .

تشكيل ، اجتماع المجلس ، يبدو معبرا إلى حد كبير ، يستدعي غاتسينهس ، المحكوم عليه سلفا ، في البداية يجلس الجميع الى الطاولة علي قدم المساواة ، بما فيهم رئيس الأساقفة . ولكن ما إن يتضح أمر غاتسيهنس ، أي أنه لن يعفي عنه ، حتى يبتعد الجالسون عنه ، وبعضهم الآخر يترك مكانه نهائيا ، وتكون النتيجة أنه يبقى وحيدا في قاعة فارغة .

ولكن أفضل أكتشاف ، ذلك الذي يترافق مع المشهد ، الذي يستسلم فيه أخيرا اللورد – مير ، المحرض من قبل بوكينهام ، إذ يدخل ومعه مجموعة من المواطنين ليطلب من ريتشارد الثالث أن يشغل العرش الفارغ ، هنا يمكن أن نأخذ على المخرج ، عدم حذره ، بل تسرعه في انتقاء عناصر الكومبارس القليلي العدد ، قد يكون السبب ماليا بحتا ، إن وضع الكومبارس يثير الشفقة ، لكنك تتوقف عن التطلع إليهم ، بمجرد ظهور ريتشارد ، الذي استغرق في كتاب الصلوات ، يرافقه رجلا دين ، الحقيقة أن المشهد شكسبيري بحت إلا أن النهاية غير متوقعة . يقول ريتشارد:

قررتم أن تقيدوني بالهموم والمتاعب

ولكن فليكن – أعدهم إلى

فأنا لست حجرا

لا استطيع مقاومة التوسل والتضرع

حتى لو تألم ضميري وروحي .!

يمسك لورانس أوليفييه، بمهارة فنان السيرك، بحبل الجرس ويتأرجح به حتى يتوقف أمام المواطنين الذين أصابهم الذهول، يحرك الحبل الجرس، نتيجة قفزة ريتشارد، فيسمع صوته ويتحول إلى رنين احتفالي لأجراس لندن كلها، التي تبشر باعتلاء الملك الجديد، العرش.

في مخطط المعركة الأخيرة، لا نشعر بأي تجديد، إلا أن المخرج هنا أيضا يعرض، قبل النهاية، كادرا معبراً.

عندما يسقط ريتشارد عن جواده، تأخذ له الكاميرا لقطة من الأعلى، وهو منكب على وجهه. أنه يتلوى كدودة مسحوقة ويهتز جسده ويتلوى ألماً، ثلاث مرات، ثم تدق ثلاث ضربات غير متوازنة، لتسجل إيقاع حركة التشنج.

يرفع سيفه نحو الأعلى، بحركة متشنجة، وكأنه يحتمى بالصليب، من عقاب الإله. ثم تدوي عبارته المشهورة:

جواد، جواد!

عرشي، مقابل جواد!

ويضج الكادر مباشرة، بالمحاربين المتراكضين كل الاتجاهات، يحملون الكراهية لمغتصب الحقوق الذي هوى.

هذه النجاحات الإخراجية، تتجاوز مع مواطن الضعف، منها على سبيل المثال، الأشباح الليلية، التي تتراءى لريتشارد، في خيمته، قبل بدء المعركة.

سلسلة اللقطات المكبرة والمقربة، والتي تصور ضحايا الملك، تبدو ساذجة، وتجعلنا نتكر، المنجم ميلييس، الذي قدم خدعاً وحيلاً، منذ نصف قرن، أفضل بكثير.

أما فيما يتعلق بأداء الممثلين، فإلى جانب أداء أوليفييه، الذي لا عيب فيه، ينبغي أن نشيد بأداء، رالف ريتشاردسون، لدور صعب، هو دور بوكينهام.

أما دور ، كلارنس ، الذي اختار له أوليفييه ، الممثل جون هيلوود ، فمن حيث المبدأ لا يمكن الاعتراض عليه ، لاسيما وأنه أجاد في أداء الأدوار الشكسبيرية بعامة ، على خشبة المسرح .

ثمة عبارة فرنسية

أي أن يستخدم الممثل في أدائه طرقه وأساليبه المعتادة – وهي هنا رائعة حقاً – لكنها معزولة عن السياق العام . فإن المونولوج الشهير عن الحلم ، في السجن ، يؤدي من قبل هيلوود ، بطريقة مسرحية انشادية لحنية ، لا تتناسب والأسلوب العام للفيلم .

إذا كان المخرج ، في مشهد اعداد غاستيتنفس ، يكتفي باللقطة المكبرة للفأس وهي ملطخة بالدماء ، فإنه في مقتل كلارنس ، لم يبخل على نفسه بمتعة استعراض ، المشاهد المؤثرة ، التي تغرق في الطبيعية ، وذلك عندما يلقي القتلة ، بجثة كلارنس في إناء كبير للخمرة ، ويوثقونها بحجر فكأن سيلا من الدم يتدفق .

إذا استعرضنا الجزء الأخير من ثلاثية أوليفييه السينمائية ، فإننا نجدها تتسم بالدقة وهي الأقرب إلى شكسبير ، وإذا كان يان كوت قد سخر من «أحلام الخلد» ولورانس أوليفييه ، سار في الاتجاه الأخر ، جاعلا الملك «هنري الخامس» شخصية مثالية ، فإنه هنا ، اختار الطريق الثالث ، لتجسيد مسرحيات شكسبير التاريخية ، وفي اعتقادي أنه الطريق المثمر ، إنه لا يبسط التناقضات ، أو ينزعها نهائيا ، عندما يتعرض للتاريخ المسرحي الإنكليزي العظيم بل يبقى مخلصا لروحه وجوهره ، الذي حدده بيتر بروك بدقة **«إن القوة والجاذبية اللا متناهية ، والاستعصاء على الفهم ، لمسرحيات شكسبير ، تكمن في كونها تقدم الإنسان ، في جميع وجوهه .. خطوة ... خطوة نستشبه أنفسنا مع الممثل ، وفي الوقت نفسه ، نراقبه من الخارج ، نستسلم للإيهام ونتخلى عنه ، عقلنا يلاحظ ويراقب ، ينتقد ويفلسف . نحن نستشبه أنفسنا انفعالياً ، ذاتيا لكننا نعطي تقويماً اجتماعياً وموضوعياً ، لعلاقتنا المتبادلة مع الواقع» .**

- طعم العصر -

بولونيوس : ما الذي تقرأه ، يا مولاي

هاملت : كلمات، كلمات، كلمات

بولونيوس : وما الذي فيها ؟

هاملت : في ماذا؟

بولونيوس : في الكلمات التي تقرأها يا مولاي.

وليم شكسبير. «هاملت»

من أين . ممن ، هذا الطعم المر في فمي؟..

أنه طعم العصر ، أيتها الأزمنة الصعبة ، كراهيتنا غير مرئية بالنسبة لك ، كيف يمكن أن تصلي إلى السلطة القاسية لحبنا القاتل .

جان بول سارتر . «اسرى التونا»

لم يقدم لنا شكسبير جوابا على السؤال ، الذي طرحه عليه هاملت ، بالفعل ماذا في الكتاب الذي كان يمسك به الأمير الدانمركي؟

لمن من الكتاب ، وجهت هذه الكلمات ، عن الكلمات؟ يحاول يان كوت الإجابة على هذا اللغز كما يلي :

«في أيام التلمذة ، كان هاملت قد درس مونتين بعناية ، والكتاب الذي بيده وهو يطارد الطيف على شرفات قلعة السينور هو كتاب مونتين ، وما يكاد الطيف يختفي حتى يكتب هاملت على هامش الكتاب: «ان المرء قد يهش ويبش وهو نذل» . لقد دفع شكسبير بأكبر قارئ مدقق لمونتين إلى عالم الإقطاع ، وأقام له مصيدة كذلك .

«ولد مسكين بيده كتاب . . . » هذا ما قاله عن هاملت عام ١٩٠٤ ، ستانيسلاف وسبيانسكي ، الرسام ، والكاتب المسرحي ، والمخرج الذي دعاه جوردن كريج رجل المسرح المتعدد المواهب . . . فسيناريو التاريخ فرض على هاملت البولوني ، عند منعطف القرن ، واجب الكفاح لتحرير الشعب البولوني ، هاملت هذا كان يقرأ نيتشه والرومانسيين البولونيين .

كل هاملت يحمل كتابا في يده ، ما هو الكتاب الذي يقرأه هاملت المعاصر .

يبدو ان هذا السؤال ، لم يكن يقلق السير لورانس أوليفييه ، عندما شرع في إخراج هاملت ، وليس في مقالته «خواطر حول هاملت» التي هي بمثابة مخطط إخراجي للفيلم ، ما يجعلنا نخرج بتصور تقريبي

«عن الطريقة التي سيخرج بها المسرحية والدور.

في تلك الصفحات القليلة، يميل اكثر إلى الدفاع عن نفسه أمام النقاد، الذين سوف يأخذون عليه وهم محقون في ذلك اختصار النص، أما الجانب الإيجابي فيعبر عنه في السطور الأخيرة، فقط:

«هاملت أعظم المسرحيات، التي فرضت نفسها خلال أربعة قرون - والتي تفخر بنفسها - كانت المسرحية الأولى، التي قدم من خلالها المؤلف، وبجرأة البطل الذي لا يملك مواصفات بطولية تقليدية، ربما أنه كان المسالم الأول وقد نجد له مبررا في الغموض الكثير، الذي أحاط به. ربما أنه يفكر كثيرا.. ربما... أنني أفضل أن أعتبره رجلاً عظيماً تقريبا، يعاني من غياب القرار الحاسم لديه، ومن كونه غريبا، وسط مئات الناس الاخرين».

لو أن الفيلم الذي أخرجه أوليفييه، أستوعب تماما هذا التعريف، لما أستطعنا أعتباره عملاً فنياً حقيقياً، كما هو في الواقع.

أوليفييه، وهو يلقي بدعوته لكل الذين تعرضوا لأعمال شكسبير، يلخص كل تعقيد شخصية هاملت، بـ «الإنسان» الذي يعني من غياب الجسم».

من الواضح أنه، ولكي يوضح هذه الفكرة. أجرى تعديلات في النص. لم يجرؤ عليها أي مخرج، حتى الآن، وبخاصة في بلد الكاتب، لقد حذف كلاً من فورتنبراس، روزنكرانس، فيلدسترون وكورنيليوس.

أنه يبدأ التراجيديا وينهيها بدفن هاملت، وهو يلتقي بذلك مع باليه روبرت هيلمان - موسيقى تشايكوفسكي - حيث الأحداث تبدأ بموت الأمير الذي اختلطت في مخيلته، في الدقائق التي سبقت الموت، الخيالات المثقلة بالتقلبات التراجيدية والدموية.

قراءة أوليفييه هذه، لشخصية هاملت، ومن منطلق نظري بحت، غير كاملة، في هذا الصدد، يبدو اكسينوف، وكأنه يناقش أطروحة غوته المعروفة، كتب يقول:

«دراما هاملت، كدراما التردد، وعدم القدرة على الحسم، ابتدعت فيما بعد- في الأصل ليست هناك دراسما كهذه، تماماً كما أنه لا وجود لدراما ضعف الإرادة، على العكس، إذا حذفنا من التراجيديا المؤثرات التي توقف خطط الآخرين، فإن أحداث هاملت تكشف عن بطل، يجسد الحسم السريع وقوة الإرادة».

من هنا جاءت فكرة أوليفييه، الغريبة والمحدودة، ومن هنا جاء التناقض، بين الفكرة الإخراجية النظرية، والنسيج الفني لفيلم نفسه. الذي يدحض هذا الظرف المفترض، فالمشاهد يخرج من الفيلم،

وفي ذاكرته صورة مختلفة تماماً، للأمير الدانمركي، صورة فيها الرجولة والعمق، وقد أشار إليها جريجوري كورنيتسيف:

«أوليفييه نفسه رائع، هاملت عنده روماني، له وجه برتس المرمري». إلا أن كوزنيتسيف يضيف قائلا: «لكن الأحداث تنتهي «بمصيدة» ليس ثمة كشف لفكرة التراجيديا المعاصرة، كأسباب معاناة هاملت . . الحجر يحيط بهاملت، ولكن من الواضح أن الحجر كرتوني».

لنا عودة إلى ملاحظات المخرج السوفييتي. يبدو أن هذه الملاحظات، قابلة للنقاش، وبخاصة ذلك الجزء، الذي يتعرض فيه لإيقاف الحدث بعد «المصيدة». إذ أن أكثر مشاهد فيلم أوليفييه سطوعا، هو المشهد الأخير. وليس من قبيل المصادفة، أن اوليفييه نفسه. أعرف بأن فكرة إخراج الفيلم كله. إذا جازلنا أن نقول ذلك، نشأت من المشهد الأخير:

«من الصعوبة بمكان القول متى وفي أية ظروف فكرت في إخراج فيلم «هاملت» مرة وبمحض المصادفة، تصورت المشهد الأخير، ومن هذا التصور، فهمت فكرة الفيلم».

في اعتقادي، هذا هو المكان الوحيد، من مخطط لورانس أوليفييه الإخراجي، الذي يستحق أن نقف عنده، وكل ما تبقى يؤكد بدهية، الخطوط العامة، للوعي الفني الماركسي، حول جدلية المتناقضات، التي تنشأ بين النوايا الذاتية للفنان، والنتائج الموضوعية لإبداعه، عندما تدحض قوة الموهبة والرؤيا الفنية، طروحات الفنان نفسه النظرية، السريعة، والتي تفتقر إلى التأمل.

فيلم لورانس أوليفييه، يبدو لدي التمعن في جميع عناصره، عملاً متكاملاً، له وحدته العضوية، حيث الأفكار والمشاعر التي يزخر بها أهم بكثير بل وأغنى، مما يمكن أن يستخلص من سطور المقدمة الإخراجية. وإذا كنا، قد ذكرنا أنفا لدى تحليل «هنري الخامس» أنه ساير روح العصر، إذ أخرج فيما وطنيا – والعالم على أبواب الانتصار على الفاشية – يمجد البطل المثالي، فإن تأثير العصر لا يمكن ألا أن ينعكس على «هاملت». لنتذكر تلك السنين، وضعت الحرب أوزارها، وانتهت بالانتصار، الذي طال انتظاره، ولكن بعد ثلاث سنوات، اتضح للإنكليز، أن السلام، لم يحقق الآمال التي انعقدت عليه، أن سقوط الإمبراطورية البريطانية، وتداعيها كقوة عظمى، بدا واضحاً دون لف أو دوران، خطاب تشرشل، السيء الصيت، كان نذير شؤم بقدوم مصائب جديدة «الحرب الباردة» والخطر الذري، الفلسفة الوجودية انتشرت بسرعة، وأقتحمت الجزر المنعزلة.

والشعور الوطني العارم وما رافقه من احساس بالتضامن والمسؤولية الجماعية، التي وحدت بين مواطني العرش الإنكليزي، في الأوقات الصعبة التي مرت بها البلاد، كانقاذ الجيش في «دنكرك» وصد الغارات التي كانت تقوم بها طائرات «الفاو» الفاشية. هذا الشعور اختفى، بل ذاب في الهموم والمتاعب

اليومي، الكوابيس – التي لا تشبه أشباح ديكنز المريحة – راحت تتغلغل في أحجار البيوت الإنكليزية التقليدية، التي كانت تعتبر قلعة حصينة للذات البريطانية، غير القابلة أو التي لا تصلها المؤثرات الأجنبية.

ولم يعد الفيلسوف الفرنسي، هنري برجون، صاحب نظرية الإدراك الفطري (الغريزي) المعالم الذي يكتشف مصائب الإنسانية، وإنما النمساوي سيجموند فرويد، الذي رأي أن هذه المصائب الإنسانية، تكمن في لا وعي الإنسان، وفي «عقده» الجنسية التي خلقت معه، واصبح بالتالي في الزمن الغائم الجديد.

«أضاف التحليل النفسي إلى الهاملتية «عقدة أوديب». اكتشفوا ان لدى البطل مرضاً نفسياً، والأهتزاز الذي اصابه، نتيجة علاقة الحب المختلطة بالدم، بين أمه وعمه، المريض ليس العصر، وفقا للفكرة الشكسبيرية، وإنما الروح الإنسانية.

هكذا حدد كوزنيتسيف، التطور الذي طرأ علي مفهوم «الهاملتية» في فتر ما بعد الحرب وأما بالنسبة للورانس اوليفييه فقد حدث معه ما اشار إليه بيتر بروك في الفترة التي شهدت الاهتمام بالمعاناة الفردية، والتحليل الذاتي، اكثر من صراع الفئات الاجتماعية، كيف طوعت مسرحيات شكسبير لمتطلبات ممثل عظيم واحد.

في مقدمته، لم يذكر أوليفييه، كلمة واحدة حول سير هذه الحقائق كلها في قراءته اللمسرحية والدور، ولكن مما لا شك فيه، انها تركت بصماتها، علي فيلم «هاملت».

وإذا كان حذف شخصيات من السيناريو مثل روزنكرانتس وجلدنستون لا يعد خروجا على تاريخية عمل لورانس أوليفييه، فإن شطب دور فورتنبراس يعتبر شاهدا على تغييرات هامة في فكرة الفنان.

وبصرف النظر عن حجم المكان الذي أفرده شكسبير لشخصية الأمير النرويجي، ومهما كان رسم هذه الشخصية، من الخارج شكليا، إلا ان أهمية فورتنبراس الفكرية والفلسفية، عظيمة لفهم الفكرة العامة للتراجيديا، ما قاله في السطور التالية الباحث ليس تطويرا للفكرة التي طرحها – في بداية هذا القرن – كونه فسر فحسب وانما تأكيد لها : هاملت – قصتة ثلاثة منتقمين : الأمير نفسه، ولا برتس وفورتنبراس».

وإذا افترضنا أننا لم نتفق وهذه الطروحات تراجيديا الانتقام، فإن علينا ان نعرف بصحة وأهمية ما ذهب رليه، وهو يحلل ويحدد دور ومعى شخصية فورتنبراس : فورتنبراس هو الوحيد الذي لم يحقق ما كان يصبو إليه فحسب، وانما ما لم يكن يحلم به، بماذا استحق هذا العطب والاستحسان في

التراجيديا؟ بعبارة أدق كيف استحقت موضوعة الانتقام القبلي، الذي يطوره فورتنبراس، ذلك التعاطف؟ لانها – أي موضوعة الانتقام – تنزع. إذا كان الكاتب يثني على هذا البطل الذ رفض تنفيذ قانون الانتقام الاقطاعي وهذا أيضا رفض لأهم مقومات الأخلاق الأقطاعية فهذا يعني أنه يحيي رفض الاخلاق الاقطاعية بعامة. لقد خر فورتنبراس منتصرا، ليس في أرض المعركة في بولونيا فحسب، وإنما في الأرض التي حولت فيها الأخلاق الأقطاعية، خشبة المشهد الأخير رلى الفصل الأخير.

فورتنبراس لا يستدل بهاملت على العرض الدانمركي، هكذا ببساطة أنه البديل، لعقل الامير الشقي، العالم وغير الواضح، انه يحمل معه الى السينور، الصحو والموضوعه.

هذه الفكرة معبر عنها في قصيدة متميزة كتبت عام ١٩٦١ للشاعر البولوني زبيجنوف هيربرت بعنوان «رثاء فورتنبراسش حيث هذا الأخير يخاطب هاملت.

«والآن بعد أصبحنا وحيدين

أريد أن أحدثك حديث الرجل للرجل

خاصة وأنك ملقى على الدرج

ولا ترى إلا ما تراه النملة الميتة

شمس سوداء وأشعة متكسرة

لم أفر في يديك إلا وأنا ابتسم

الآن وهما ممتدتان على الصخر

كأعشاش ساقطة

لا تقبضان على السلاح

تماماً كما كانتا في السابق

هذه هي النهاية

سوف تدفن كما يدفن الجندي

على الرغم من أنك لم تكن جنديا

في يوم من الأيام

ولكن هذا هو التقليد الوحيد

الذي أعرفه قليلا.

سيكون ذلك «تدريبي» قبل الاستيلاء على السلطة

يجب أن استولي على البلاد، مدينة اثر مدينة

في كل الأحوال كان يجب أن تموت يا هاملت

فأنت لم تخلق لتعيش

آمنت بأفكار مصنوعة من الكريستال

وليس من الطينة الانسانية

وداعاً أيها الأمير تنتظرني التشريعات

والقوانين التي لها علاقة بالعاهرات والفقراء

أنا أيضا يجب أن أفكر في أفضل الأنظمة للسجون

فقد أجدت عندما قلت : الدانمارك سجن

أنا مشغول وهذه الليلة سوف تولد نجمة

هاملت .. لن نلتقي أبداً

حكايتي لا تصلح لأن تكون موضوعاً

لأية تراجيديا.

الشاعر محق، ففورتنبراس لم يستطع ولا ينبغي أن يكون بطلا للتراجيديا، ولكن بدونه، تخسر التراجيديا عمقها، وتنوعها ونبضها التاريخي.

يأتي قول ستانيسلاف لينارتوفيتش التالي، كما لو أنه حصيلة نقاشنا «مع المخرج الإنكليزي: سحذف المادة المتعلقة بفورتنبراس، ثم اقصاء التشديدات الشعبية والاجتماعية، حول الدراما إلى مجرد قصة عن أسرة ملكية، يحطم كل فرد فيها الآخر . . . الشخصيات منزوية في مساحات غير معروفة، يفصلها عن العالم جدار من الشؤم، تترك انطباعاً كما لو أنها أي هذه الأسرة، فريق من الناس، يشرحهم التحليل النفسي بقسوة».

ولكن إذا كان اقصاء شخصيات من الدرجة الثانية كفولتماند وكورنيليوس، لم يلحق ضررا يذكر بالفكرة، فإن حذف روزنكرانتس وجلونسترن، ترك أثراً واضحاً.

في محاضرته التي ألقاها، في مسرح ستاد فورد التذكاري، استشهد الناقد الإنكليزي بول دون بما قاله البروفيسور جيمس فيليبس: «حبكة التراجيديا هي سلسلة من التحرك والتحرك المضاد لكل من كلوديوس وهاملت، بعد أن أطلق الطيف تهمته، أنها سلسلة تبدأ من التقارب الحذر وتنتهي بالمبارزة القاتلة، بدون روزنكرانتس وغلدنستون، لا يتحقق صراع كلوديوس وهاملت، والحوادث الدرامي، تغدو نزعت درجته الأولى.

يشهد الواقع أيضاً على أن مآخذنا، على فيلم لورانس أوليفييه، عادلة. فليس من قبيل المصادفة، أن تكون أفضل مشاهد الفيلم السوفييت، ي عرض قوات فورتنبراس، ومشهد المزامير، حيث يلتقي كل من هاملت وروزنكرانتس، وجلدنستون، سيأتي الحديث عن ذلك فيما بعد، والآن لكي ننهي حديثنا عن خسارات أوليفييه المحزن، نعود ثانية إلى الناقد بول دن: «مشكلة النظرية أو الاطروحة الفرويدية حول شكسبير، هي أنها تناقض مونولوجين عظيمين هما: «آه كم أنا وضيع» و «الكل هنا أتحد ضدي».

كلا المونولوجين لا يتفقان مع النظرية التي تقول، أن هاملت تباطأ في قتل كلوديوس اعتقادا منه، أن ما يدفعه إلى ذلك الرغبة في امتلاك أمه. والزعم بأن شكسبير وضع في شخصية هاملت «عقدة أوديب» مسألة قابلة للنقاش. في الفيلم هذه الناحية تحتل المكان الأول، الأمر الذي جعل المونولوجين العظيمين يضيعان.

التعديلات التي أجريت على النص، والجو المرن الذي وضع فيه شكسبير التراجيديا، يثير الجدل أيضاً:

«لقد قصدنا في الفيلم أن نترك مساحات وفراغات غير مشغولة، فعلى الشاشة لا يظهر أي أثاث، لأنه لا يؤدي أي دور في الفيلم سواء في البداية أو النهاية. وهكذا كل تفصيل، كل قطعة، سواء أكانت طاولة أو سريرا تغدو ضرورية، وتشكل خطأ في الرسم العام للفيلم».

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نعارض المخرج في ذلك الجزء، حيث يسعى للوصول إلى الموقف أو المشهد، فإننا نستطيع القول أن أسلوب الديكور – الذي يعود إلى المراحل الأولى من أعمال جوردن كريج – تقليدي جدا ومجرد.

كتب جريجوري كوزينتسيف، مناقشا تفسير أوليفييه، يقول:

«منذ أيام جوردن كريج والجو المحيط بشخصية هاملت عبارة عن فراغ ووحدة، وحدة البطل وسط الجدران الهائلة والأعمدة، بينما يختلف الوضع لدى شكسبير: الوحدة وسط غليان الحياة في القصر. إن ما يكاد يخنق هاملت، ليست هندسة البناء، وإنما الحياة الروحية، جو العصر».

واليوم يتضح أكثر من أي وقت مضى، كيف أن حلول الفنان كارمن ديلون التشكيلية الغربية، تتفق تماماً مع المواقف الوجودية، التي تغرق الفيلم. في مسرحية سارتر التي أثارت ضجة، في ذلك الوقت، وتقصد «الأبواب الموصدة» عالم الغيب يؤدي إلى غرفة منغلقة مظلمة في فندق ريفي، لا أبواب ولا نوافذ هناك ولدت المقولة الشهيرة «**الجحيم هو الآخرون**».

ليس من قبيل المصادفة أيضا، أن تحاول شخصيات، احدى مسرحياته الأخيرة «أسرى التونا» تعذيب بعضها عذابا ميتافيزيقيا رقيقا، في مكان منعزل، في ضاحية، بعيدة عن مشاكل ألمانيا بعد الحرب.

من الطبيعي أن الفاشي المجنون فرانتس، لا علاقة له بأمير أوليفييه الطيب النبيل، ولكن تلك الجدران التي وضعها المخرج بينه وبين العالم، أحالت «هاملت» إلى «أسير السنيور».

في هذا كله ثمة فكرة قاسية، تتصل اتصالا وثيقاً بشكل تعبيرها الفني، أنها تمسك بالفنان وتبقية في الأسر.

في هذا السياق، أخفق فيتوريو دي سيكا – عندما قام بأقلمة مسرحيات سارتر – إذ أخرج الأحداث إلى شوارع هامبورج أو إلى مسرح «برلينر – انسامبل» فقد كان عمله هذا نوعا من النفاق السينمائي – التقني أن النقل الخارجي البحت للأحداث من الأستوديو إلى الطبيعة، لم يضف جديداً على العمل، بل على العكس خرق وحدته الفنية.

ربما أن شعور أوليفييه، بقذارة الحفرة وخطورتها، هو الذي دفعه مرتين فقط، إلى الخروج من السينور: عندما ظهر هاملت على البرج المعلق فوق البحر، أثناء القائه مونولوج «نكون أو لا نكون» وعندما التقى بطيف أبيه.

وطالما أننا بصدد ظهور الطيف، الذي يلعب في التراجيديا دوراً أهم بكثير من فورتنبراس، سأسمح لنفسي باستطراد خاص.

الاستطراد الأول : عن الطيف

– هل تؤمن بالإشباح؟ سأل المسافر الرجل الذي يجلس قربه.

– كلا، أجاب الرجل واختفى عبر الحائط.

حكاية إنكليزية

يواجه المخرجون كلهم، مشكلة حقيقية، عندما يتعرضون للأطياف والأشباح، في مسرح شكسبير، طيف والد هاملت، الأطياف في ما كتب، أشباح الضحايا التي تتراءى لريتشارد الثالث

ويوليوس قيصر، قبيل المعارك الحاسمة، روح بانكو المنتقمة وأولئك المضحكون في «حلم منتصف ليلة صيف».

يخلق جميعهم نوعا من الارتباك ، لكل من المخرج وفنان الديكور والممثل، لأن التجسيد يتطلب شاعرية، سواء على الخشبة، أو على الشاشة.

لقد كنت – كمتفرج – شاهدا على معاناة وحيرة كثير من المخرجين المسرحيين، ولم يستطع أحد منهم أن يحل ، هذا اللغز الشكسبيري حتى النهاية.

فهاملت المخرج جايدبوروف – في المسرح الجوال – لحق – كالمسحور – حزمة الضوء، التي كانت تسقط على الخشبة بشكل عامودي، من المنحدرات العليا، وراح يهمهم كلمات الطيف، مثله أيضا ميخائيل تشيخوف، في مسرح موسكو الفني، الذي ألقى مونولوج طيف الأب، وهو في حالة ذهول مطبق، ووجه ينطق بالرعب. أما الممثل أناتولي جاريونوف – في مسرح فاختاتكوف – فقد رفض الحلول الخارقة، وراح وفقا لفكرة المخرج، يصرخ في جرة من الفخار – محاولا اعطاء كلمات الطيف، نوعاً من التهويل الصوتي. وللأنصاف لابد أن نذكر النتائج المثمرة التي وصل إليها، سيرجي رادلوف، في إخراجه لهاملت، في مسرح لينسوفيت، تشكل الطيف من عاصفة ثلجية، وكان المشهد مقنعا على طريقة الكسندر بلوك ولكن عندما انتهت المؤثرات الضوئية، هبط أداء الممثل الضعيف بالمشهد، من قمم الشعر، إلى مستوى العرض المتوسط.

ظل تصور ميرخولد الرائع، لهذا المشهد، مع الأسف الشديد بعيداً عن التحقيق، وفي اعتقادي أنه الأكثر شاعرية والأكثر معاصرة سجل المخرج تصوره على الشكل التالي :

«شاطئ البحر، البحر غارق في الضباب، الجليد، ريح باردة تطارد الأمواج الفضية نحو الشاطئ الرملي الذي لا ثلج فيه، يرتدي هاملت رداء أسود، يغطيه من رأسه إلى أخمص قدميه. أنه ينتظر لقاء طيف أبيه ينظر هاملت نظرات مقتبضة إلى البحر، تمر دقائق متعبة ومملة، يجول ببصره بعيداً فيرى أباه (الطيف) قادماً مع الأمواج، التي تتراكض نحو الشاطئ يخرج من الضباب، وبصعوبة يرفع قدميه من القاع ذي الأرضية الرملية، كل شيء يغلفه اللون الفضي، الرداء فضي واللحية فضية. . . .

يتجمد الماء على لحيته، أنه يشعر بالبرد وهو في وضع صعب. يصل الأب إلى الشاطئ، فيركض هاملت للقائه. عندما يخلع هاملت الرداء الأسود يظهر أمام المتفرج في ثياب فضية. يلقي بالرداء الأسود على أبيه ، ويغطيه من رأسه إلى قدميه، ثم يعانقه، المشهد قصير : الأب يرتدي اللون الفضي. الأبن يرتدي اللون الأسود. ثم تجري عملية تبادل في لون الملابس، يتعانق الأب والأبن ويختفيان.

ما هو جوهر الموضوع هنا؟

طيف الأب ، القادر على أن يحب ويشعر بالبرد ، يتنفس بصعوبة من شدة التعب ، ويعانق برقة .

لم يجد كوزينتسيف في عرضه «هاملت» والذي أخرجه لمسرح بوشكين ، حلاً مقنعاً للطيف ، على الرغم من اعتماده على قامة الممثل الطويلة . لم يجد الحل المناسب إلا في الفيلم ، حيث أنه كان الأقرب إلى الحل الإبداعي لمشكلة الطيف .

كتب المخرج في مذكراته ، قبل بدء التصوير ما يلي : «**الطيف أو الشبح ككائن خال من اللحم والدم لم أتمكن من أمساكه بيدي . . .**»

ولكنه روى فيما بعد كيف وقع بصره على خوذة في متحف الايرميتاج ، يعود تاريخها إلى أواسط القرن السادس عشر حيث كان من الممكن أن يتخيل المرء من خلال واقيتها الأمامية ، ملالمح الوجه ، يقول كوزنيتسيف: «في ملامح الوجه ألم مكابر وقوة شريرة،مادة الحديد نفسها ، غير ممكنة للوجه البشري ، أنها تخلق جواً من الرعب ، يتصور المرء وجهين متفقين: أحدهما وقد ألقى إلى الخلف ، كأنه يعاني ألما تشنجيا ، والآخر حديدي ، نحته في شق الخوذة – يظهر كوضة سريعة عندما يجري الحديث عن الحب المهان – مليئة بالحزن .

كانت الخوذة بمثابة مفتاح للمشهد ، لكن الطيف نفسه ، ما كان مقنعا بشكل نهائي ، لو لم يخلق المخرج حوله ذلك الجو ، الذي أجبرنا علي الإيمان بوجوده ، كانت الرياح عاملا مساعدا ، بالإضافة إلى الأصوات التي كانت تصدر عن البوابات ، وتلك كانت تصدر عن الخيول ، حيث أنها كانت أول من يعطي أشارة تحذير وعندما تدفع

يد غير مرئية ، فإنها بصهيلها ، كانت تنشر الشعور بالفزع والكارثة غير العادية .

بالإضافة إلى ما تقدم ، فإن تفصيلا آخر ، ألهم المخرج . فبناء على أقتراحه أخذ الصمور ، للطيف ، لقطات سريعة ، تعطي لدى عرضها على الشاشة ، انطباع الحركةالبطيئة . استعملت هذه الطريقة كثيرا ، ولكن ليس لعرض الظواهر السحرية ، وانما لإضافة مسحة من الشاعرية ، على الواقع ، هكذا صور ، على سبيل المثال ، لوي مال النزهة الليلية لأبطال فيلم «العشاق» الذين صرحوا بحبهم علانية .

وهكذا أيضا تحركت الخيول الأسطورية حركات متماجة ، في فيلك دافجيتنكو «زفينجوري» يستطيع أيضا المتفرج المتابع ، إيراد عدد أكبر من الأمثلة التي تحفل بها انطولوجيا السينما العالمية . ولكن التصوير السريع أخذ في فيلم كوزينتسيف بعدا خاصا ، لأن الحركة المتماوجة ، تقاطعت مع ثقل الدرع الحديدي الذي يرتديه الطيف . أعطى هذا التوافق بين «انعدام الوزن» والثقل الحياتي ، تلك المصداقية السينمائية ، التي تمتلكها الكاميرا المستخدمة بمهارة .

هكذا يظهر والد هاملت . ولكني فكرت حالا : من وجهة نظر من ، صورت تلك اللقطات ، التي ترسخت في ذاكرتي؟ الطيف يتماوج في المستوى الاول ، ومن بعيد من فتحات قنطرة خيالية ، خرجت من ، لوحات الرسام الايطالي كيربكو ، نرى شكل الامير الصغير .

سأتحدث ثانية فيما بعد عن دور الكاميرا ، في فيلم كوزنيتسيف ، ولكن هنا بالذات نحس بنظرتها ، وكأنها مندمجة في شخصية هوراشي . نحس كما لو أننا نرى في الكادر – من خلال عينيه – طيف الوالد وشبح الأبن .

ولكن الأهم هنا ، أن المخرج لا يلجأ إلى وسائل ، مسرح الرعب والعنف ، ولا يحاول أن يخيفنا كما يفعل بعض المخرجين الآخرين ، عندما يتعرضون لتجسيد ، الظواهر الخارقة ، والمواقف الخيالية .

لقد سبق وحذر بتولد بريخت قائلا : «ان مضمون الفعل في المشهد الأول من هاملت ، يمكن التعبير عنه بعبارة «يظهر الطيف في قلعة السنيور» . المشهد تجسيد مسرحي للأشاعات التي يتداولها الناس في القلعة ، ولها علاقة بموت الملك ، ومن الواضح أن أي شكل يمكن أن يأخذه العرض ، سوف يبتعد عن الأهم ، إذا أثار الطيف الخوف ، كطيف بالذات» .

الواقع أن أوليفييه لم يدرك ذلك ، فلديه تحت خوذة الطيف ، ليس الوجه الطيب المهان ، وانما لا شئ ، أنه بالأحرى قناع الموت الأحمر لادجار الذي لعب شكسبير نفسه دوره في مسرح «جلوبس» «الملك الميت» قد يكون الشخصية الوحيدة ، التي دخلت التراجيديا من الأسطورة الشعرية القديمة ، الغريبة عن العصر وأخلاقياته .

الطيف . . . من علامات مصائب الدولة وهو وفقا لمفاهيم ذلك الزمن ، نذير شر لأحداث قادمة ، كل شئ في الدانمارك يسير نحو الهلاك . كل شئ يناقض طبيعة العلاقات الانسانية» .

هكذا فهم شكسبيير المخرج السوفييتي ، ولذلك خرج منتصرا من معركت مع الطيف أما المخرج الانكليزي ، فلم تساعده المؤثرات الصوتية ، التي رافقت ظهور الطيف ، والتي ضجت كساحة اعلانات ، والمؤلفة من زعيق خمسين امرأة ، وتجديف خمسين رجل وأثنتي عشرة آلة كمان . . .

أسير السينور

طاردني الموت كشبح لأنني لم أحب الحياة

سبب ذلك الخوف الذي زرعه في

الموت .. أردت أن أموت،

يقيد، أحيانا، الخوف الجليدي صبري

ولكن ليس لمدة طويلة

سعادتي المزهرة بعثت، واندفعت نحو السراب الأعمى

عندها سأكون مادا.

جان بول سارتر «كلمات»

وهكذا نعود من الاطياف «الأشباح» إلى الواقع ونحاول تحديد القيمة الفنية للفيلم، على الرغم من محدودية طروحاته الفلسفية.

تجلت القيمة الفنية، قبل كل شئ، في الممثل نفسه، فهاملت أوليفييه يناقض فكرة أوليفييه - المخرج، التي ترى في هاملت شابا ضعيف الإرادة، وغير حاسم، أنه ليس شابا تماماً، بل يقترب من السن الذي ذكر في النص، أي حوالي الثلاثين، يستطيع إذن أن يورد سلسلة نسبه التى تعود إلى الفايكينغ، أنه الشمالي الحقيقي، بل أكثر الهاملتيين، الذين صادفناهم على خشبة المسرح، شمالية.

وفي الوقت نفسه، ليس فيه - الضعف العصبي - الذي يجمع بعض الذين يلعبون دور الامير الدانمركي - مع أوسفالد بطل مسرحية «الاشباح» لابسن.

اعترف لورانس اوليفييه، أنه أراد في البداية اعطاء دور هاملت لممثل آخر، على أن يكتفي هو بالإخراج، كما يعتقد أن معطياته النفسية - الفيزيولوجية، تتناسب والشخصيات القوية، المتماسكة، كهنري الخامس، أكثر مما تناسب الطبيعة الشاعرية لهاملت، إلا أنه قرر أخيرا أن يلعب دور هاملت، ولكي يبتعد عن الأشكال الخارجية للشخصيات المسرحية، التي سبق وأداها، صبغ شعره باللون الابيض الفاتح، و لأن أوليفييه تميز كممثل، في الفيلم، اقترفت طرق الفكرة الإخراجية والأداء التمثيلي، ظهر هنا بقوة قانون الغرزية الإبداعية، الذي يساعد عادة، الممثلين الموهوبين، على تذليل الصعوبات التي تنشأ من عدم دقة القراءة الإخراجية.

يحلل بيتر بروك - هذا العلامة الشكسبيري - شخصية هاملت على النحو التالي :

«لم تفقد شخصية هاملت، على مدى قرون عديدة، وضوحها وبريقها، بسبب معينها الذي لاينضب، فالممثل العظيم يجد طريقه، إلى هذه الشخصية، كما يكتشف، عازف البيانو، طريقه إلى سوناتا بيتهوفن، عبر نوع من التغلغل الغريزي، في هذا اللغز».

انعكس هذا التفسير الذاتي، في القاء لورانس أوليفييه، الرائع للنص، وبصرف النظر عن الطريقة النثرية في الإلقاء، إلا أن النص الشعري، احتفظ بنكهته حتى النهاية، وطريقة «المونولوج الداخلي» التي استخدمها للمرة الأولى، في «هنري الخامس» جاءت هنا موسعة وفي مكانها.

الصوت الذي يأتي من خلف الكادر يجعل المشاهد واثقاً بالأمير، في الوقت الذي يمنحه القدرة على الاصغاء، إلى أكثر الاعترافات حميمية من روح غائمة.

المشاهد الصامتة ليست أقل اقناعا، فمع مونولوج أوفيليا، الذي يتحدث عن زيارة الأمير، كادرات صامتة تكشف ما لم تستطع ابنة بولونيوس المسكينة فهمه. مسحة من الحزن تغلف نظرة الأمير، الذي يبدو وكأنه يودع، وإلى الأبد، حبه، هذه هي الأشارة الوحيدة، إلى أن هاملت، على أية حال، أحب أوفيليا، سيكون في المشاهد التالية كهلا، قاسيا معها، ارتباطه الساخن مع غيرترود، يغطي هذا العشق الصبياني العابر. أن الجاذبية الشخصية، التي يتمتع بها الممثل نفسه، تملأ الفيلم كله وتبلغ الذروة في مشهد المبارزة، الذي لا ينسى، حيث هاملت كطائر أسود، ينطلق من بين الصخور، ليدهش الملك – القاتل. من الواضح أنه عندما، رأى أوليفييه في خياله أنه يسبح في الهواء، كتجسيد للقصاص العادل، ولدت فكرة الدور كله. ولكنحتى عندما يتجول هاملت في القاعات الفارغة، بصمت ولا يخشى أن يعطي ظهره للكاميرا، أو جانبه (كأنه في الوقت نفسه لا يريد التأكيد على دوره «كنجم» رئيسي في الفيلم، فان الشعور بأهميته وتماسكه ورجولته النبيلة، لا يفارقنا.

وإذا كنا نعترف بنجاح أوليفييه كممثل، فإن علينا بالمقابل، أن نشير رلى حلوله الإخراجية، التي تلتقي مع أدائه، لتشكل وحدة متكاملة.

يجد لشخصية أوفيليا، تطويعاً وتكييفاً دقيقاً، ينسحب على سلوكها كله، ففي مشهد وداع لرتيس، تبدو لا مبالية وتثق بالناسب بسهولة. فهي تلهو بشرائط ملابس أخيها، دون أن تعير تعليمات أبيها، اهتماما يذكر.

فيما بعد وعيها التراجيدي الذي تناقض مع هذا الموقف، في مشهد الجنون بخاصة، عندما تضع الزهور على كرسي هاملت الفارغ، كاحتجاج على ضمير جرترود. فبناء على فكرة المخرج، علاقة هذه الأخيرة، بكلوديوس، هي سبب المعاناة والمصائب، التي حلت بهاملت. المشهد الرئيسي والمركزي، هو المكاشفة بين الأبن وأمه – لورانس أوليفييه، في مشهد المخدع، يلعب دور العاشق

المهان والمتفجر غضبا، ولذلك عندما تتناول جرترود، في النهاية، كأس الخمر المسمومة، تبدو الحركة مقصودة، صادرة عن وعي تام بالانتحار، كتكفير عن الذنب، وقبل أن تشرب السم، تمسح طرف الكأس، بمنديل هاملت، كما لو أنها تسأل أبنها الصفح.

قرفها من الملك، سبق وأشار إليه المخرج في الحركة التي يرغم فيها، الزوجين على أن يفترقا رمزيا، وهما يصعدان درجين يؤديان إلى جهتين متناقضتين، سقوط التاج، عن رأس كلوديوس وتدحرجه على البلاط، – في مشهد المبارزة – تفصيل رمزي، كنا قد ذكرناه آنفا ونحن نتحدث عن «ريتشارد الثالث» وذكرنا الفكرة التي يرمي إليها أوليفييه، من خلال رمز السلطة هذا. إلا أن أهم مكسب إخراجي – الكاميرا السينمائية، التي سبق وأولاها لورانس أوليفييه، أهمية كبيرة في «هنري الخامس». فإذا كانت الكاميرا هناك تنتقل من مسرح «غجلوبوس» إلى أرض المعركة، ومن داخل القصر إلى خيم الجنود، وكأنها حركة قائد الأوركسترا، التي تشير إلى هذه المجموعة من الآلات أو تلك، لا نحس هنا، في حركة الكاميرا، بأصبع المخرج قائد الاوركسترا، ولا نستشبه الشخصيات الرئيسية الكاميرافي فيلم «هاملت» شاهد صامت علي التراجيديا التي تجري حوادثها في قلعة السينور، شاهد يمتلك هدوء ملحميا، وفي الوقت نفسه، ليس لا مباليا تجا معاناة أسير السينور.

عندما يظهر الشبح، تبدأ الكامير «التنفس» السريع والمفاجئ. القلب الميكانيكي ينبض بتوقيت مع قلب هاملت. لم يعرض النبض السريع والمفاجئ بالاعتماد على الحيل واللقطات السريع، بيد أن هذا لايحدث إلا مرة واحدة، في الفيلم. وغالبا ما تفضل الكاميرا، البقاء في الظل، محافظة على دورها الصامت ولكنه – أي الدور – شاهد فعال على طريقته الخاصة.

مما يلفت الانتباه بخاصة، السلوك الذي تسلكه الكاميرا، بعد مشهد جنون أوفيليا تخرج الفتاة من الكادر، لتلاقي قدرها المحتوم، والكاميرا لا تتبعها، وعندما تصبح الصالة فارغة تماما، تتحرك الكاميرا، كما لو أنها تخطو خطوات هادئة، غير مسموعة، في الممر وتلقي نظرة حذرة، على غرفة نوم أوفيليا تصل هنا إلى قناعة بحتمية النهاية التراجيدية، والمخرج يعرض علينا جسد أوفيليا، وقد أخذه دوار النهر.

ومن المؤسف أن نلاحظ، ان هذا الكادر، بالذات (كما في فيلم كوزينتسيف) لايعتبر، من اكتشافات المخرج الناجحة. فهو متأثر بردجريف ويمكن تمييزه بسهولة، لأنه يخرج على الأسلوب العام، للفيلم.

«تقلق» الكاميرا أيضا في مشهد «المصيدة» . فمراقبة ردود فعل فعل الملك والملكة ، ليس من مهمة هاملت وهوراشيو فحسب ، وإنما من مهمة الكاميرا أيضا (وضعت على قضيب حديد ملتو فكانت في موقع ناجح التي راحت تستعرض وجوه المشاركين ، في التراجيديا .

وإذا كنا نفهم دور الكاميرا علي هذا النحو ، فإن حركاتها التي أثارت عدداً أكبر من الانتقادات – ثلاث حركات في مشهد مؤامرة كلوديوس ولرتس – تغدو مفهومة . تهبط الكاميرا ، ثلاث مرات ، من علو شاهق وتقترب بسرعة من وجوه المتآمرين ، وتبتعد عنهم ، لتعود إلى مكانها السابق .

هذه الحركات الثلاث تبدو ، في البداية ، نفسيا غير ضرورية ، لأنها لا تمثل وجه نظر أحد – أي هذه الحركات – مبررة انفعاليا . ففي البداية يقترب الشاهد غير المرئي من أحد المتآمرين ، وكأنه لا يرغب في الاستماع بقدر ما يرغب في أن يتأكد بأم عينيه ، من غرابة الفكرة ، ثم ومن هول ما يسمع ، ينسحب نحو الآخر ، وأخيرا يستسلم لضعفه وصمته العاجز عن ايقاف الجريمة .

أن الاكتشافات التي حققها ، لورانس أوليفييه ، في مجال حركة الكاميرا تستحق عن جدارة أن تدرج في انطولوجيا السينما المعاصرة ، لأنه لا علاقة لها بما يسمى «الكاميرا الذاتية» التي تحاول بدقة ، وبشكل كامل ، الاندماج في شخصية بطل الفيلم ، كما حاول أن يفعل ذلك ، روبرت مونتجمري في «سيدة البحيرة»

يبدو أن هذه المشكلة ، تشغل مخيلة أوليفييه المخرج باستمرار . لقد ذكرت كيف تحركت الكاميرا ، في يديه ، في «هنري الخامس» وكيف شاركته في «ريتشارد الثالث» يسعى إلى التخلص من «الكليشهات» المسرحية والسينمائية ، هذا التأني في انتقاء التعابير السينمائية ، تجلى أيضا في مونتاج الأفلام الثلاثة ، إذا كانت المشاهد كلها تقريبا في هنري الخامس ، تبدأ بلقطات عامة ، ثم بالأقتراب من الشخصيات ، ففي «هاملت» ، نشاهد مباشرة بناء مضادا ، للفقرة المونتاجية ، تبدأ كل فقرة هنا بلقطة مبكرة ، أو بتفاصيل ، كاشفة بعد ذلك وبشكل تدريجي عن المستويات العامة أو البعيدة .

الظهور الأول للملك في بداية الفيلم ، بلقطة مكبرة له والكأس في يده ، يفرغه في جوفه ، تبتعد الكاميرا وتكشف لنا عن شخصية كلوديوس ، المنتصر ، الواثق من نفسه .

المشهد ، الذي يعلن في بولونيوس ، عن نون هاملت ، يبدأ بلقطة مكبرة ، للقبلة الحارة ، بين كلوديوس وجيرترود ، الكاميرا تبتعد في اللحظة التي يصل فيها الملك ، ثم كما لو أنها تندس بين الزوج الملكي ، ثم في الوقت نفسه ، تعبر عن رغبة الأمير ، في الفصل بين الزوجين الملطخين بالدم . ملامح أوفيليا تبدأ بلقطة مكبرة لدودة على الأرض ، يسقط عليها ، ظل رأس هاملت ، القادم نحوها .

يمكن أن نضيف إلى قائمة الاكتشافات الإخراجية أيضا، سقوط الخنجر من يد الأمير، في زبد العاصفة البحرية الهائجة، أثناء مونولوج «أن نكون أو لا نكون» الحقيقة يمكن أن يحس المرء طعم الوسيلة الإيضاحية، لكنها مقبولة، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار، الصعوبة التي يواجهها المخرج، في حل هذا المونولوج الشهير.

أخيرا الطريقة التي اتبعها، المخرج أوليفييه والمصور ديسموند ديكنسون، في الوصول إلى عمق المشهد (حيث يمكن أن ينافسا كلا من أورسون ويلز وجريغ تولاند في «المواطن كين» تجعل من فيلم «هاملت» مرحلة مهمة، ليس في السينما الشكسبيرية فحسب، وإنما في دفع حركة الفن السينمآئي كله.

إذا حاولنا التقاط الكتاب الذي وقع من يد هاملت – في نهاية الفيلم – الميت لاقتنعنا، بأنه لم يخدع بولونيوس ولوجدنا على الغلاف: جان بول سارتر «كلمات».

نافذة على العالم

«لا تستطيع السينما، بحكم طبيعتها، أن توجد بدون فضاء مفتوح منبسط، وتتلخص التجارب التي يجب أن يخوضها المخرج، في تحويل الفضاء (المساحة) - الذي يتبدى في المسرح من الداخل، والذي يتشكل في مكان ضيق وشرطي - إلى نافذة على العالم.

كان يمكن أن يعيد هذه الكلمات، اندريه بازان، نفسه فيما لوشاهد فيلم جريجوري كوزينتسيف «هاملت». ربما كان من الممكن أن يجد فيها تجسيدا حقيقيا، لتصوراته الإبداعية. فمنذ المشاهد الاولى، وعندما يظهرظل القلاعة على أمواج بحر الشمال العاتية، تحس أن نسائم الريح البحرية، تحمل من وراء الافق البعيد، تباشير العاصفة، هذه الريح هي نفسها، التي تبعثر رداء الامير، وهو يمتطي صهوة جواده، ويذهب لملاقاة مصيره المحتوم، وفيما بعد وعلى مدى الفيلم كله، سوف تقتحم الريح أكثر الأماكن سرية، مخابئ وزوايا قلعة السينور الباردة التي جفت، وستكون الريح مرافقا امينا للأمير، حتى في تلك الليلة القدرية، التي يلتقي فيها الطيف. سترافقه وهي ترفع الستائر الثقيلة عن النوافذ، وحتى وهو يجر جثة الجرذ - بولونيوس، ستتبع الريح الملك الذي يسعى إلى الهروب من عذاب الضمير ...

«الريح، الريح على كل دنيا الله ...»

سجل المخرج في مفكرته الأفكار التي تولدت لديه، بعد مشاهدة اللقطات الأولى التي صورت في الداخل.

«أريد مشاهدة اتساع المنظر وضخامته على الشاشة، والقوة الرهيبة لرحابة البحر، والسماء الثقيلة القريبة. غريب .. يحاولون دائما تصوير هاملت داخل الاستوديو، بينما يبدو لي أنه لا يمكننا أن نجد مفتاح تجسيد الكلمات الشكسبيرية، علي شكل صورة بصرية، إلا في الطبيعة.

وإذا كانت لازمة البحر، تتردد عبر الفيلم كله، فينبغي أن تتنامى، في عمق الكادر، الموضوعات التالية البحر، السماء، الأرض ... فالناس يعيشون في غرف، وفي الكون».

استطاع كوزينتسيف أن يجسد تلك الفكرة كاملة على الشاشة، فالفيلم مشبع بالطبيعة، التي ليست مجرد خلفية، وإنما عنصر عضوي وادارة ربط من الأحداث كلها. هذا ما يجعل فيلم المخرج السوفياتي، متميزا عن كل الشكسبيرات السينمائية التي شاهدناها.

لقد تعلمنا كيف نقدر ونثمن موسيقى الكلمة الشعرية، تأسرنا ابيات الكسندر بلوك التالية من قصيدته «المجهولة»:

تفوح منها رائحة الخرافات العتيقة

والحرير المرن . . .

لكننا لا نقدر ولا نحس بما فيه الكفاية ، ما يمكن أن ندعوه بالجناس اللفظي البصري ، الذي يتخلل البناء التعبيري لفيلم كوزينتسيف . ليست هذه الخاصة الابداعية وليدة اليوم . فقد لاحظ هو نفسه : «انه **في مرحلة من مراحل دراسته، اكتشف طريقة للتغلب على الادوات والاكسسوار والموسيقى البصرية - الاعصار، والثلج ، والنار**» .

ترافق هذه العناصر الثلاثة آلامير في كل مكان ، السماء مغطاة بسحاب قاتمة تنحدر تدريجيا ، وعلى هذه الخلفية ، يسير الهوينا ، على حصانه ، نحو السينور . .

السحابة تتدلى فوق خشبة المسرح - كمؤثرات - الذي سيشهد احداث «المصيدة» . . .

سيحيي سرب الغيمات عودة هاملت ، الذي نجا من الموت في منفاه بانكلترا ، وهذه السحب نفسها سوف تلقي عليه نظرة الوداع ي الساعة الاخيرة التي تسبق الموت .

سوف يقصد هاملت السماء والبحر والريح ، علي مدى الفيلم كله ، ليتخلص من جدران السينور ، وليس من قبيل المصادفة أن يختار صخرة قريبة من الشاطئ سيخلو لنفسه كل مرة ، عندما تكاد تخنقه روائح الدم ، والنفاق ، الذي يقتات هدود القصر وسكونه ، وهنا أيضا نستقبل الطبيعة نفسه الأخير ، الذي يحل بعده الصمت الأبدي ، يتصادق هاملت مع البحر ، الذي سيغدو أمينا لكل أفكاره وأسراره . فبالقرب من أمواجه يكتشف سر مقتل أبيه .

سيرافق تأملاته حول جوهر الوجود ، صوت الأمواج الذي لا ينقطع ، يغرق في صمت طويل وهو حيد قرب البواب ، وقبل أن يعطي ارشاداته ونصائحه للمثلين . . .

. . . مريعة ومخيفة ومثيرة للضيق

تلك الأمواج وهي تصطفي وترسل ايماء ابيض

إلى الرمل الرطب

أ . بلوك

ولكن كما لو أن الأقدام والقوة يختنقان في هدير البحر البعيد . . .

. . . على الشاطئ الفارغ ، حيث من الواضح ، أن المد قد بدأ للتو ، لأن الزبد تلاشي بعيداً عن الموج ، على شكل برك صغيرة ، يغوص في الرمل الرطب ، جنود فورتنبراس .

يسمع هاملت ثانية ، وهو على ظهر الباخرة ، كلمات أبيه الوداعية:

«وداعاً .. وداعاً .. اذكرني ...»

تستقبل مياه البحر الهادئة ، كما لو أنها روضت ذلك الذي تجول طويلا ، فقد عاد إلى الشواطئ القريبة من قلبه ، من الجزر البعيدة ، حيث كانت سكين الجلاد بانتظاره .

الخطوط المتعرجة ، بقسوتها ، تذكر بلوحة ريريخ ، حيث الأرض القاسية الشحيحة ، والتي تحبها رغم ذلك ، لأنها جزء من لحمك ودمك ، جزء من حياتك .. يطير فوق هذه الأرض ، طير له جناحان ابيضان ، وتتابع وتلاحق طيرانها ، كما لو أنها تقتفي أثره ، روح الأمير المعذب .

أيها النورس الطائر – النورس – الفتاة

التي هبطت وسبحت

في أمواج الغناء الذي أعشقه .

والذي كنت تعيشنه في .

يقف هاملت ، على الحاجز الحجري ، قبيل المبارزة الأخيرة القاتلة ، يدوي الآن صوت أوزريك الاجش ، حاملا دعوة الملك . . . . والأمير يودع بنظراته الطير ، وكأنه أراد أن يلحق به ، إذ ليس ثمة ما يمنعه أو يعيقه بعد موت أوفيليا . . .

ولكنه يعرف أن القرعة قد أجريت ، ولا مجال لكي يحيد عن طريق الأنتقام الذي حدد سلفا .

عندما تنتهى التراجيديا ، ويتسلقي ظل القلعة على الأواج الفضية الرصاصية ، يبدو الكادر الأخير ، وهو ينقل طيران الطائر ذي الجناح الأبيض ، خفيفاً كروح الأمير المتحررة التي استطاعت في النهاية ، الأفلات من الأسر الأرضي .

بناء الفيلم الشعري مشبع بالجناس اللفظي البصري ، ولكن ما كان له أن يمتلك هذه القدرة التعبيرية ، لو لم يوضع مقابل نسيج الحياة الذي ملأ به المخرج فيلمه ، ساعيا من وراء ذلك إلى الخروج بالتراجيديا من الاطر التقليدية والكليشيهات .

قد تبدو المبالغة والتركيز على دور الشعب ، في تراجيديا الأمير الدانماركي ، غير حذرة وغير لبقة ، ولكن ابراز حضوره ، كما فعل بوشكين في المشهد الأخير من مسرحيته يوريس جودونوف ، حيث يقول: «**الشعب لا صوت له**» كان ضروريا وبديهيا .

هذا الشعب الصامت نفسه ، المشغول بحياته اليومية ، الراحل المتنقل في العربات ، والذي يلتقي هاملت ، وهو عائد من انكلترا على الطريق الموحلة ، حشد الخدم الصامت في البلاط ، حيث يجري

الأمير تدريباته مع الممثلين، الأشخاص البائسون، الذي يودعونه، الجنود الحاشية، حفارو القبور، كل هؤلاء لا يظهرون رلا في المستوى الثاني مواطنو المملكة الدانمركية العاديون شهود مهموم، ينتظرون لحظة دخولهم مسرح التاريخ.

لو نطق هؤلاء اشهود، لما كانا سمعنا دعوة للثورة من أفواههم، وانما ذلك النداء الذي أطلقه برتولد بريخت، في أبياته المكرسة لهاملت:

لو تخلص من الكآبة

رفع رايته فوق الدانمارك

ولكان المثل الأعلى.

لهذا السبب لم يستطع كوزينتسيف، أن يحذو حذو لورانس أوليفييه، ويلغي دور فورتنبراس. كان يحلم، والفيلم مازال مجرد فكرة:

«لو كان ممكنا استعراض قوات فورتنبراس، بطريقة تشبه عرض كاللو وجوي ... القرى المحروقة .. الجيف الملقاة على أرض قذرة، أشجار البلوط، الريح التي تحرك أجساد الذين شنقوا. الضباط السكارى، القتلة المرحون.

سيبدو هذا كله «اكسسوار» في المسرح

بالطبع لم ينجح أحد في تجسيد مثل هذا القصور على خشبة المسرح، وكذلك كوزينتسيف نفسه، عندما أخرج للمسرح عدداً من التراجيديات.

وليس في الفيلم قرى محروقة أو جيف أو أشجار بلوط عليها جثث تتأرجح، إلا أن تأثير كاللو كان واضحا في مشاهد استعراض قوات فورتنبراس علي شاطئ البحر.

التقاطع الذي يشبه خيوط العنكبوت، المدافع الغارقة في الرمل الرطب، العمل المضني، الذي يقوم به حاملو الدروع، والذي بدوا وكأنهم يهذون، تصنع هذا كله صورة الحرب، التي إذا لم تكن تشبه كوابيس جويا، فإنها ليست أقل اقناعا، وهي بحالتها النثرية العادية.

أيام الحرب كأيام السل، معبر عنها من خلال البيوت المعلمة، في الشارع الذي يسير فيه هاملت، وهو عائد من المنفى الإنكليزي. تتحدث التفاصيل هنا أكثر من أية ديكورات.

تحتفظ الذاكرة بصورة القارب الخشبي المسطح نصف الغارق، الذي يلتقى هاملت صديقه هوراشيو قربه، وعيدان الحطب على ظهور النساء المقوسة، كما لو أنهن خرجن من لوحات بريفيل، الزجاجة الكبيرة في سلة مصنوعة من أغصان الصفصاف المجدولة يقطر منها الماء، حفار القبور وعلي

على رأس عمله الذي لايبعث على السرور، البنادق وقد أمسك بها الحراس، الخلفية بما فيها من تفاصيل، ضرورية للفنان – قوقاة الدجاج، الكلاب التي انسل شعرها، القاذورات – كل ذلك ضروري، ليس لابراز التناقض مع قاعات القصر وانما لعرض تلك الحياة الواقعية، التي كانت قبل بدأ التراجيديا الدموية في القلعة، والتي سوف تستمر بعدها، والتي تشهد على اتصال مسيرة التاريخ، وتحمل حكمها على العصر.

على أرضية هذه الحياة الواقعية – إذا كان يجوز لنا أن ندعوها حياة – التي مازالت تجري في أروقة القلعة، يشعر المرء بالاختناق والضيق، على الرغم من أن مظهرها الخارجي، يوحي بحياة القصر المريحة. تمتد الأقمشة المشجرة، لتغطي الجدران العارية، كما في الفيلم الانكليزي، وفي الغرف الرئيسية صور رسمية للحاكم وهو على ظهر جواد أبيض. غرفة نوم أوفيليا فقط بما فيها من رسومات الغزلان والزخارف الوردية على القماس، هي التي تبدو مريحة.

تغص ممرات وأروقة القلعة، على مدي الفيلم كله، بالحاشية والخدم والحراس، وتتوالى الحفلات الواحدة أثر الأخرى، وتزداد وحدة الأمير حدة، في الوقت الذي لا يستطيع فيه البقاء وحده، إذ ثمة من يراقب كل حركة وكل خطوة تصدر عنه. من الواضح أن القصر بارد دائماً، فالمدافىء التي تعمل ليل نهار، لا تعطي الدفء. في المدافىء حطب كثير، وموضوعة النار واللهب ترافق هاملت، دون الحاج المجاز.

يتم اللقاء الأول بين هاملت والحراس – قرب المدفأة المتوهجة وليس في ممر القلعة – كما هو الحال عند شكسبير – الذين يحملون له خبر ظهور الطيف. يعود هاملت إلى هنا ثانية، بعد «المصيدة» ولكن نار المدفأة تخبو في الأجزاء الأخيرة من التراجيديا، عندما يصيب الخلل آلية الحياة المعتادة في القصر، وأوفيليا المجنونة، قرب المدفأة بالذات، تجمع بضع أغصان لاشعالها، حيث تتحول هذه الأغصان إلى ازهار حقل، في وعيها القلق المضطرب.

تخدم عناصر الديكور سمات وملامح الفعل والشخصيات : (فدورايزين) الدرج الخشبي، الذي يقود إلى مخدع أوفيليا، يفصل بين الامير والفتاة والاسد المصنوع من المرمر، يروضه هاملت جاعلا منه محدثا يحادثه وشاهدا على تأملاته.

وعندما يقتل بولونيوس ويهوي وتتمزق الستارة – في أثر المشاهد توترا وتراجيدية – فاننا نكتشف أن خلفها شهودا صامتين – تماثيل با رؤوس – مغطاة بثياب هيرترود الاستعراضية.

كل هذه العلامات، المنتقاة، بعناية والمجسدة، والتي تشير إلى القصر – الاسر – تجد أوضح تجلياتها في تفسير شخصية أوفيليا، تتبدى لنا في المشهد الأول، وكأنها دمية هشة، فقدت القدرة على

الرقص على أنغام موسيقى، هي أيضا هشة وزجاجية.

تتقابل حركاتها بطريقة معبرة، مع العيون الواسعة الحزينة ولكنها مازالت مجرد لعبة مطيعة في يدي بولونيوس الوقح.

هذه كوبيليا هوفمان تحيا ثانية، تكتشف دقات قلبها الصغير المحشور في كوته، ولكن بتأثير نظرات الأمير، لا تفهمه، تخافه، لكنها في الوت نفسه تجدها منجذبة إليه كوردة ذابلة، تشق طريقها عبر الصخور، وعندما تعصف بها الريح الباردة وتحنيها إلى الأسفل، فلن تكون لديها القوة لترتفع ثانية، لان ساقها انكسرت. آلية الدمية الهشة تفسد.

مدهش الحل الذي وجده المخرج، في المشهد الذي يلي موت أبيها، حيث جسم أوفيليا الصغير، يحشر في مشد حديدي، والاطار الذي حوله يذكر بأدوات التعذيب، التي كانت سائدة في العصور الوسطى، أو «بحزام العذرية» سيء الصيت، أنها تعيد وهي معبأة في هذا الكفن الحديدي، المغطي برداء جنائزي – الاصوات المرافقة للرقص أمام الزوج الملكي المذهول كما لو أنها أصوات بندقية معطلة.

همس لي البارحة أشياء كثيرة

همس أشياء مرعبة ....

مضى في طريق حزينة

ونسيت أنا البارحة –

نسيت البارحة

الكسندر بلوك – اغنية لاوفيليا

تلقى ثياب الحداد بقوة ارادة خارقة، وتبقى كما لو أنها عارية ماديا ومعنوياً، في أسمال بالية، كتلك التي كان الأمير يرتديها، وهو يعود إلى آلامه الأخيرة القاتلة.

علاقة الحب بين هاملت وأوفيليا، الأكثر اقلاقا، يعبر عنها المخرج والممثلون في المشهد المشهور، في الفصل الثالث، حينما ينحني هاملت أمام أوفيليا، ويلفظ: «هل أحببتك يوما ما؟» بألم مكبوت.

يرفض كوزينتسيف هنا، تفسير لورانس أوليفييه الذي يوقم على أن هاملت يعرف أن الملك وبولونيوس يصغيان لما يقوله، في تلك اللحظة، تجيش روحه بالهيجان والقلق، ولكنه يدرك أن عليه أن يضحي بتلك المشاعر، التي كان يمكن أن تمنعه من القيام بالواجب المترتب عليه.

استطاعت الممثلة الشابة، انستا سيافير تينسكايا، ايصال الرسم الإخراجي للدور كاملا. اوفيليا فيرتينسكايا، ليست ساذجة أو بسيطة، كما في الفيلم الانكليزي، وانما مشوهة، لم تتفتح روحها الانسانية بعد. ويبدو المخرج مصيبا وهو يوجه الكلمات الأخيرة لاغنيتها الساذجة، في مشهد الجنون، الى الحرس الواقفين الثابتين في مكانهم، والذين تغطي الدروع الحديدية بواقيات الوجه أجسامهم من الرأس إلى أخمص القدمين، حتى أنه لا يمكننا رؤية وجه الانسان.

أوفيليا، وهي مجنونة، الوحيدة هنا المتحللة من القيود، والروح الفاتنة، في مملكة البنادق، التي تحررت منها، ولكن الثمن كان حياتها الخاصة.

المحارب اللطيف لن يعود

يلبس كله الفضة . . .

يتحرك في القبر بصعوبة

العقدة والريشة السوداء . . . .

- بلوك - أغنية أوفيليا

طعن هاملت بولونيوس ولكن أمثاله مازالوا يحيطون بالملك، كما في السابق. انهم أعضاء المجلس السري الذي يجتمع بهم الملك، في بداية التراجيديا. وهم أنفسهم القضاة، الذين يمثل هاملت امامهم فبموافقتهم الصامتة، يرسل الملك هاملت إلى الموت في انكلترا.

سأسمح لنفسي باستطراد شاعري آخر، ولكني اعتقد، أنه يساعد علي فهم وتقويم فكرة المخرج.

قبل فيلم هاملت بسنوات، قمت وكوزينتسيف، بجولة في المكسيك، كان أقوى انطباع تكون لدينا، ذلك الذي ارتبط بزيارة قلعة تشيبو لتابك، في العاصمة أعجبنا باللوحة الجدارية، التي لم تكن قد انتهت بعد، والمكرسة للنضال الثوري للشعب المكسيكي. صعدنابعد ذلك، إلى الصالات العليا، حيث المعروضات التي تحكي قصة المسيرة التاريخية الصعبة، التي قطعتها البلاد، والتي تعرضت لهذا العدد الضخم من الاعتداءات.

عندما انتهت مجموعتنا من مشاهدة احدى عربات الامبراطور مكسيميليان المذهبة، لاحظت غياب كوزينتسيف، رحت أبحث عنه، عدت ادراجي إلى الصالات التي مررنا بها، فوجدته واقفا، مركزا انتباهه على جدار، حيث علقت عليه، في اطارات خشبة مربعة، عشرات الصور التي انمحت بفعل الزمن، كانت صور الحكام الاسبان، الذين تعاقبوا على الحم في المكسيك، خلال عدة قرون من الاستبعاد

«اليك شخصيات لهاملتي»

قال كوزينتسيف ذلك متأملا.

بدا لي أنه لم يرفع بصره عن حائط الأيقونات حيث ذوو اللحي، بعضهم ممتلئ الجسم وبعضهم الآخر بارد، مختلفون ولكنهم في الوقت نفسه متشابهون في ادراكهم لتلك السلطة، وتلك المناسب، التي تقلدوها، مجموعة من الجلادين والتجار والانذال.

سحبت كوزينتسيف بصعوبة، واعترف أنني لم أفهم، أية علاقة تربط هذا كله بفيلم المستقبل. ولكن عندما ينتزع هاملت، المشعل من الحراس – كأنه يريد طرد الظلام، الذي خرج منه الوشاة والذين يغتابون الآخرين، ثم يركض بغرفة المجلس السري (نذكر بأن هذا المشهد غير موجود في مسرحية شكسبير) ويستعرض، بصمت طويل، الوجوه المتحجرة، القاسية الصامتة – أدركت أن نظرته الطويلة في قلعة تشيبو لتابك كانت مفيدة وأنه استفاد من انطباعاته الشخصية، ليقدم هذه الصورة الجماعية، لأولئك الذين يملكون زمام الامور في المملكة الدانمركية، وان السلطة ليست في شخص كلاوديوس فقط.

المجاز الشكسبيري – الدانمارك سجن – يتجلى في شخصيات وذوات السجانين أنفسهم ولا يتوقف عند الحلول الرمزية التشكيلية ،الديكور) (على الرغم من أن لها حضورها، كعنصر ضرورية، في البوابات والجسور المرتفعة، في الوسط الخارجي كله) فالرداء الاسود والياقة المنشاة (بالمنسبة كان هؤلاء جاؤوا من أولئك الحكام الاسبان الذين تمعن المخرج في وجوههم في المكسيك) تجعلانهم يختلفون عن شخصية الجلاد، الصامتة ولكن المعبرة، التي تتراءى خلف ظهر الملك، يقتحم عالم السلطويين هذا اولئك الذين يمكن أن يثق بهم هاملت – الممثلون الجوالون والمتكلمون المرحون الذين ينطقون بحقيقة الحياة.

ادفعوا فرس الحداد المنهوكه
أيها الممثلون تمكنوا من حرفتكم
لكي يتنور الجميع
من الحقيقة السائرة.

ا.بلوك

لا يسمح للممثلين –هؤلاء الذين ينبذهم المجتمع، والذين يشاركهم شكسبير نفسه مصيرهم – بدخول القصر، مكانهم، في الزوايا الميتة، حيث يقودهم هاملت، ليعد سلمصيدته» ولكي يلقننا جميعا

درساً في فن التمثيل ، ولكي يخلق ثانية قوة التغيير في الفن يقرأ الممثل الاول مونولوجه حول هيكوب ، بينما يصغي الامير ، وهو يوقع عليا لطبل ، الي ايقاع الشعر ، وهذه الحركة الرائعة ، التي وجدها المخرج ليست مجرد مرافقة للخطاب فحسب ، وانما تعطي إلى أقصى مدى ، الايقاع المتوتر للروح ، نبض قلب اللاعب القلق ، الذي يضع ثقله الاخير ، في هذه اللعبة ، بين الحقيقة والنفاق .

نتذكر الكادر الأخير من هذا المشهد ، كواحد من أفضل ما في الفيلم يجري التصوير من داخل العربة ، حيث يقف على المستوى الاول ، تاج كرتوني ، ظهر الامير يهتز مع ضربات الطبل ، كنوبة يأس ، في البداية صامتة ثم تتحول إلى ضجيج ، تكرره ضربة الموجة . . .

ينبغي ان يحدث ما هو حتمي ، ولن نرى أبداً هاملت ، في نوبة ألم كهذه ، المشهد الأساسي الثاني في التراجيديا – الحوار حول الناي ، مع روزنكرانتس وجليرنسترن – سيمتلئ بذلك الهدوء القاتل حيث المرارة والسخرية ، عمق وحدة المصاب ، من وضاعة الطبيعة الانسانية ، تغطي المشاعر القلقة والصريحة .

كتب كوزينتسيف ، في هذا الصدد يقول : «**فهمت تولستوي عندما قال : «كن حادالتكون عميقا» الاهم – كما في المسرحية – مونولوج الناي**.

احتل هذا المونولوج المكانة الرئيسية في الفيلم ، وكان من الصعوبة بمكان أن يتصور المرد كم يمكن أن تبدو كلمات شكسبير رحبة» واسعة وهي تلفظ من قبل ممثل كـ «انوكنتي سمكتونوفسكي» .

ليس شكسبير الوحيد الذي كان يعطي نصائح وتوجيهات للممثلين – عن طريق هاملت – هناك برتولد بريخت : «إلى جانب ما يفعله الممثل على خشبة المسرح ، عليه وفي كل الأمكنة الهامة ، أن يرغم المتفرج على أن يشاهد ، ويفهم ، ويحس مالا يقوم به» .

ما يميز هاملت الروسي ، ليست القدرة على ايصال الفعل المباشر ونص التراجيديا فحسب ، وانما كشف ما ورآء هذا من غنى العالم الداخلي للبطل .

لست أقصد رسم صورة للفيلم أو للممثلين كلهم ، فقد فعل ذلك يفيم دوبين ، في دراسته الرائعة: «هاملت فيلم كوزنيتسيف» انني أحيل القراء إلى هذا الكتاب ، ولكني اود أن اذكرهم بفكرة هامة من أفكاره:

«أين يكمن وجه الاختلاف إذن بين هاملت الذي فكر به كوزنيتسيف ، وجسده سمكتونوفسكي والوجوه السابقة لهاملت؟

أنه يكمن في غياب «الصيغ» في نفي التعريف ، أو التحديد النفسي ذي البعد الواحد .

وبالفعل فان قوة وجاذبية الشخصية التي ابدعها كوزينتسيف وسمكتونوفسكي، تكمن فذلك، هو الحال في جميع ظواهر الفن الحقيقي، يعطي المخرج والممثل المتفرج، كل حسب هواه، امكانية أن يحس ويجسد ويختار، أشياء لا تتكرر بل وذاتية، من شخصية هاملت.

و كما في الموسيقى – حيث المحاولات الدقيقة لوضع الأصوات البدائية والمفهومة ، تحت تأثير عملية التناسق والتناغم – فان الوضع بالنسبة للمخرج والممثل مشابه، بخاصة عندما يكون الأمر متعلقا بقمم الشاعرية الكلاسيكية، وستغدو النصائح التي توجه للممثل، غير كاملة وغير دقيقة، فيما إذا ركزت على الصيغ ذات البعد الواحد.

لا يؤدي سمكتونوفسكي الدور كما هو في المسرحية، ولا حتي المادة النفسية الغنية التي بين السطور، بقدر ما يؤدي ذلك الذي أشار إليه بريخت **«الشيء الذي لا يلاحظ، لا يستوعب»**.

والذي أستطيع تحديده أنا، كشيء خارج على المنطق، ولا يأتي أو تحديده كاملا، كالشعر، أنه ذلك الضبط الخاص للمشاعر، الذي لم يكن أعتراف المخرج به، من قبيل المصادفة: **«أنني أقرأ أشعار بلوك، منذ الصباح الباكر، لأقفز إلى المشهد»**. لذلك فإن هاملت سمكتونوفسكي وكوزنيتسيف، بلوكي (نسبة إلى بلوك) وجد روسي.

قد يرجع السبب أيضا، إلى أن أكثر ما تأثرت به وعايشته من الأدوار المسرحية، بعد ميخائيل تشيخوف، كان دور سمكتونوفسكي – «ميشكين» في عرض المخرج تفستونوجوف. اتذكر اسم ذلك العظيم الذي هز الروح الانسانية ، اتذكر دوستييفسكي.

ليست هناك نقطا النقاء، أو تشابه بين هاملت الروسي وميشكين. ولكن روح مؤلف «الابله» تمشي حافية وبصمت، داخل – الرحلالة – الامير الدانمركي، العائد إلى الوطن، والعاقل الوحيد، الذي يحيط به المجانين، تماما كما أطلقوا على «الابله» الرحالة الامين، العائد من سويسرا.

يقف علي مهد فكرة الممثل، الى جانب شكسبير، الشاعر الروسي والكاتب الروسي، ان هاملت سمكتونوفسكي ليس فيلسوفا أو محاربا، ولا منتقما، وانما شاعر، وفي هذا السياق، يغدوته إلى الطبيعة والالتقاء بها، مفهوماً، وبالتالي فان تأملاته تحمل سمات شاعرية ، أكثر منها درامية، لهذا السبب يبدو لي المونولوج الشهير «**أن نكون أو لا نكون**» ليس أقوى ما في الدور.

بالمقابل يهزك كل ما له علاقة بالحب، ولكن ليس ذلك المنقبض، الكثيف كالدم، كالطلاء الذي غطى سلوك هاملت لورانس أوليفييه، بل الحب – الأغنية ، الذي أملى علي الشاعر، الابيات التالية، والتي كان يمكن لهاملت أن يختارها، شعارا:

أنا هاملت – يبرد الدم

عندما تتشابك أحابيل الخيانة

وفي القلب يعيش الحب الأول للوحيدة في هذا العالم

لك يا أوفيليتي

أخذ البرد الحياة بعيدا

وأموت، أنا، الأمير

في عقر داري

مطعونا بنصل مسموم.

أ. بلوك

إلا أن فيلم كوزنيتسيف، ليس مليئا بالجناس اللفظي البصري، والنظر إليه لا يكون في السياق الغنائي، أنه أوركسترالي، ويخضع لقوانين موازنة الاصوات، في الملحمة السيمفونية.

تختلط وتلتحم الأصوات في صورة واحدة، ودقات الساعة التي تتكرر مرتين، وتستند علي مركب الاشكال التي تغادر مصراع الساعة الضخمة ومع الدقة الأخيرة يظهر (الموت ذو المنجل)، أحد شخصيات المسرحيات الأخلاقية (الموراليتية) في القرون الوسطى. المؤثرات الصوتية، في الفيلم، مليئة بالضجيج الذي جرى انتقاؤه، بطريقة مقتصدة، والذي تفيض به القلعة، ويردد صداه ضحك هاملت، وهو يسحب جثة بولونيوس، وصفير الريح . .

الريح نفسها، تدفع شراع السفينة، التي تنقل الامير، إلى الجزر البريطاني، يصر المصباح، وتهتز الارضية الخشبية للسفينة، تحت ضربات الامواج، عندما يكشف هاملت أمر الملك، الذي يحمله لايرتس. . . . تدق مطرقة حفار القبور، الذي يدق المسامير ليس في نعش أوفيليا فحسب، وانما في آخر أمل من آمال الامير . . ترافق لعبة النور والظل، الممثلين وتكشف بمرونة، عن فكرة المخرج: عندما يضطر هاملت لمغادرة القلعة، فان آخر ما يراه– ظل أوفيليا في النافذة . . .

في يوم بارد، في يوم خريفي

سأعود إلى هنا ثانية

لا تذكر هذا الهواد الربيعي

لارى الصورة السابقة.

ا، بلوك

تهتز ميدالية عليها صورة الزوج الراحل، فوق الملكة المطروحة أرضا، والتي هزتها مآخذ ابنها، كخطار المصير الذيلا يعرف الشفقة، وضوء الشمعة يضيء الوجه المعذب.

لا ينبغي القول، أن موسيقي شوستاكوفيتش، ترافق الفيلم أو تدعم بناءه الانفعالي، ان لها قوة حضور، المشارك المتساوي الحقوق والمستقل، في التراجيديا وهي تدحض النظرية القائلة «ان **الموسيقى في السينما لا ينبغي أن تكون مسموعة**».

قد يكتب بحث، علي كل حال، في يوم من الزيام، حول ما اعطاه موسيقيون كشوستا كوفيتش وبراكوفييف، للسينما السوفييتية، ، واللذين ارتبط موسيقاهما السيمفونية، مع تجارب وأبحاب رواد السينما السوفييتية، الذين يتميزون بموقفهم المبدئي من الموسيقى ويرفضون الدور الهوليوودي لها، الذي لا يرى فيها سوى خلفية انفعالية عاطفية للحوار مهمتها أن تملأ الفراغ الحاصل نتيجة فقر خيال المنتجين والمخرجين - الحرفيين. موسيقى شوستاكوفيتش لفيلم هاملت لا يمكن فصلها عن البناء المجازي للفيلم، وهي تعادل من حيث الابداع، ابداع شكسبير واذا كان برتولد بريخت، قد وقف ضد الافراط في استعمال الموسيقي، مثلها في ذلك مثل الطهاة الرديئين، الذين يريدون تحسين نوع الطعام ومذاقه باضافة البهارات اليه وما هو حامض ولا حلو (وليس عبثا أن يبتعد أو يرفض السينمآئيون الموسيقى تماما أو أن يأخذوا بها في حالات قصوى، وغالبا ما تكون كلاسيكية متزمتة) فإنه - أي بريخت - لو سمع موسيقى شوستاكوفيتش لاعترف بحقها في المشاركة في الفيلم أو المسرحية.

في نهاية فيلم المخرج بونبويل، احد أهم مخرجي السينما المعاصرة ايقاع على الطبل ، والسبب هو الاحتجاج على «بقالية» السينمائي البورجوازي المعاصر، وربما لانه ليس بجانبه شوستاكوفيتش الاسباني أو المكسيكي.

يعيد فيلم «هاملت» الموسيقى الى السينمائي ليؤكد ثانية، على مسؤولية المخرجعن كل عنصر يراه مناسب، للمشاركة في بناء الفيلم.

عندما يذهل هاملت الملك، وهو يقفز قفزته الاخيرة بسيفه والرمح في يده، كالصياد الذي يهجم على الوحش، وقد احتدم غيظا، ويتقدم بخطوات غير واثقة، ممسكا به هوراشيو، يخرج من القلعة إلى لقاء ما قبل الموت مع الطبيعة - تلاحظ هنا كما هي قاتمة، وكيف تلقاه، للمرة الاولى، بضوء الشمس غير الساطع، ولكنه صاف.

اننا نقوم ونثمن الطريق الابداعى الذي قطعة كوزنيتسيف من عرضه المسرحي إلى الفيلم.

في العرض المسرحي - في النهاية - كان مضطرا لأن يلجأ إلى الرموز طالبا العون، من تمثال سامو فراكيسكايا الضخم الذي يرتفع فوق جسد الامير الميت، وكأنه لم يثق بنفسه أو بالمثل، تغير الوضع

الآن ، فليس في الكادر شيء ، إلا ذلك النتوء الصخري الذي نعرفه ، والذي يهبط عليه هاملت المجروح جرحاً مميتا ، والمهنك بلا نهاي ، ثمة سطور خالدة «ويبقى الصمت» تحل محل الكلمات كلها .

الرؤوس المنكسة ، والنفس الذي يبدو وكأنه الأخير ، تقرر نهاية الامير الشقي .

«في الكلام الروسي الشعبي، ثمة تعبير ممتاز: «شبع ألما» يجد هاملت في النهاية سعادة الهدوء، «لقد شبع ألما».

هكذا ، كتب كوزنيتسيف ، في مذاكرته الاخراجية، الريح التي هدأت . . عادت ثانية تقلب صحفات الكتاب ، الذي تركه الامير ، نظرنا إليه فقرأنا التالي:

لا تنتظر الجواب الأخير

فلن تجده في هذه الحياة

ولكن سمع الشاعر يحس بوضوح

الهمهمة البعيدة في طريقه.

أ . بلوك

شكسبير في مملكة الباليه

بقلم : فيرا كراسوفسكايا – ترجمة : د. أحمد النعمان

عن مجلة الثقافة العالمية «الكويت»

إن مجموعة القضايا التي تمخضت عن معادلة التأثير المتبادل ما بين الأدب ومسرح الباليه كثيرة جدا، كما أن معناها هو الآخر قيم للغاية. وفي هذه المقالة تحلل الدكتورة فيراكراسوفسكايا. استاذة النقد الفني، أعمال بعض أساتذة الرقص عن لوحات مسرحيات الشاعر العظيم وليم شكسبير التي قدمت في عدد من المسارح العالمية.

يحتل شكسبير اليوم مساحة جوهرية في ملصقات الباليه الخاصة ببرامج المسارح الدرامية. ويجسد الموسيقيون ومبدعو فن الباليه من مختلف القوميات والاتجاهات والأذواق. ناهيك عن المواهب والعبقريات. المآسي والملاهي التي خطها ببراعة المؤلف الإنجليزي العظيم. ويتم أحيانا إخراج هذه الأعمال في مسرحيات من عدة فصول، بينما تصاغ في أحيان أخرى على شكل حكايات قصصية جميلة. وقد شهدت نهاية السبعينيات من هذا القرن أشكالا مختلفة لذلك التعبير. كما شهدت السنوات التي تلتها أمثلة جديدة أخرى.

إن شغف مبدعي الباليه بالأديب الكبير مفهوم بطبيعة الحال. لكن السؤال هو: لماذا يستأثر شكسبير بالذات باهتمامهم المتزايد؟ ما معنى ذلك؟ هل هو الركض وراء ما هو سائد؟ إن ما هو سائد سرعان ما يزول. لكن الباليه يواصل. منذ أمد بعيد وبإلحاح متزايد، اكتشاف شكسبير بطريقته الخاصة. وربما يكن السبب في أن الباليه يحتاج إلى شخصيات قوية لا تقبل المساومة، شخصيات ذات حماس نقي وحاد، تتمزق قلقا وشكوكاً الأمر الذي ينعكس بجلاء في أبطال شكسبير بمختلف انتماءاتهم وسماتهم الذاتية. إن ساحة الفنتازيا المترامية الأطراف، حيث يدور صراع الأحداث والأضداد، تلائم طبيعة الباليه. وكل ذلك يدعو ويحث مبدعي الباليه على الغوص في أعماق الإبداع التراجيدي والكوميدي في مؤلفات شكسبير. ومن أجل إلقاء الضوء على كل الألوان العديدة في «لوحات» شكسبير ينجذب أساتذة الرقص إلى الروح الرومانتيكية التي تزخر بها أشعاره. وهي ميزة ساطعة للغاية في إبداع المؤلف، ومن ثم فإن هذا الاهتمام الكبير بشكسبير بالذات ينطلق من السمات الأساسية لطبيعة عصرنا، والحقيقة أن يوم الثاني عشر من مارس عام ١٨٣٢ يعتبر يوم ميلاد الباليه الرومانتيكي، وهو اليوم الذي عرض فيه لأول مرة باليه «سيلفيده». غير أن المعطيات التاريخية تؤكد أن بلورة مواضيع رومانتيكية معينة لمسرح الرقص، كاتجاه محدد، لم تتم في أول لقاءمع هذه المواضيع، فلقد ظهرت بالفعل براعم هذا الأسلوب في الباليه، كما في الأدب والفن عموما، في كثير من البلدان حتى في القرن الثامن عشر، ومن هنا تحديدا بدأ الطريق إلى شكسبير.

كان ذلك على المستوى النظري. أما براعم التطبيق العملي الفني فقد لوحظت في أعمال جان جورج نوفير. لقد استند هذا الأستاذ العظيم في فن الرقص بصورة نظرية على أعمال المتنورين الفرنسيين. غير أنه ليس من قبيل الصدفة إعجابه بالممثل الانجليزي ديفيد غارك واعتزازه بصداقته. وفي الوقت نفسه. فإن هذا الممثل بدوره اعتبر نوفير «فانتازيا الراقصين» وأطلق عليه لقب «شكسبير الرقص»، وقد تحققت أحلام نوفير التي سطرها في «رسائل عن الرقص» فيما يتعلق باللوحات الكبيرة الساطعة، وخدع المنظور

الملون ومجموعات الراقصين المتنوعة، الموزعة أحيانا على مساحات مختلفة من خشبة المسرح، والمنصبة أحيانا أخرى في كتلة بشرية منصهرة ومتحركة في اتجاه واحد. وقام نوفير بهدم قواعد المدرسة الكلاسيكية في جرأة. ففي «باليهاته الاغريقية» مثل «موت هرقل» و «انتقام أجا ممنون» وزع الأحداث على مر السنين ونقلها من مكان إلى آخر وجعل أبطاله فيالوقت نفسه يموتون أمام أعين المشاهدينفي نقطة التقاء الزمان بالمكان، وخلال الفترة ما بين عام ١٧٦١ وعام ١٧٦٥ أخرج نوفير وعرض باليه «أنطونيو وكيلوباتره» في مدينة شتوتجارت. لكن من الممكن أن نوفير في توجهه إلى مآسي شكسبير استخدم في أعماله الفنية الموسيقية الراقصة أجزاء من حبكة الموضوع العام، حاول فيها إظهار شخصيات الأبطال المعقدة بكل إحساساتها المتناقضة والمتصارعة.

ومع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهرت بشائر المدرسة الرومانتيكية لفن الباليه المكرس للمواضيع الشكسبيرية . . كانت باليهات «روميو وجولييت» و «عطيل» و انطونيو وكيلوباتره» و «هاملت» و «ماكبث» تعرض باستمرار على مسارح باريس ولندن وكوبنهاجن والبندقية ونابولي وميلانو وغيرها. غير أن النجاح لم يحالف تلك المحاولات دائما وذلك لأن المخرجين تعاملوا مع هذا الروائع الفنية الأدبية بصورة شكلية وسطحية، وتناولوا ظاهر الأحداث لاجوهرها.

ومن بين تلك المجموعة من الباليهات تميز عملُ سلفادور فيجانو «عطيل» . وقد أخرج فيجانو هذا العمل علي إيقاع الموسيقى الخاصة التي وضعها له، وقدمه على خشبة مسرح لاسكالا عام ١٨١٨. وقد فضل ستندال هذا الباليه آنذاك على أوبرا «عطيل» للمخرج ج. روسيني، لأن فيجانو رسم جو المأساة في إتقان وتعمق. وأسر العمل الأخاذ افئدة المشاهدين خلافا لأعمال جنتييو الذي تعامل في ذلك الحين مع شكسبير بروح عدم المبالاة والانحايز لصراع الأبطال والأحداث. لقد شغف فيجانو بصراع الأحداث والأضداد، فعرض هذه بكل ما في جذورها من عمق وامتداد، وتبلورالصراع المأساوي ونما عند هذا الفنان على خلفية الرقصات الشعبية المرحة. ونجد مثالا لذلك في الفصل الرابع حيث تعمل فيغانو قبل انتهاء الباليه إبطاء صراع الأحداث مخففا من حدة التوتر بتقديم رقصات خفيفة الإياقاع وشاركت دزديمونة، التي كانت حائرة قلقة بسبب غضب عطيل، في تلك الرقصات، دون أن تدري آنذاك أنها هي السبب في شعور عطيل بالإحباط والخيبة. لقد أعجب ستندال بهذا المشهد فكتب يقول: «أن فيجانو أسرنا بهذا الأسلوب وقاد أسراه من حدث إلى آخر حتي النهاية، فنحن لم نستسلم لشعور الراحة والابتهاج اللامبالي، بل رن المصيبة الساحقة عصرت الدموع من عيوننا بعد أن استسلمنا للمصير المحتوم».

وهكذا فإن اساتذة فن الرقص، من أمثال فيجانو، كانوا يكنون لشكسبير غاية الاحترام والإجلال. وبغية إعادة صياغة هذا الحدث أو ذاك في إبداع شكيبير بلغة البالية استعان الفنون الاصلاء

بجميع ما في جعبتهم من أسلحة الفن سعيا وراء المعنى بعيد الغور للأحداث، والجوهر الكامن في الشخصيات، وليس الشكل الخارجي. ومن خلال هذا التعامل الابداعي بلغة الباليه مع تراث شكسبير ابتعدوا عن السطحية، والشكلية وحرية التصرف غير الإبداعي علي حساب النص من جهة. ونأوا من جهة ثانية عن ترجمة النص حرفيا إلى الباليه، مكتشفين بهذه الطريقة الفكرة الأساسية في الأصل الأدبي. وتستأثر قصة «ماكبث» بأهمية أكثر من غيرها في تاريخ مسرح الباليه سواء في التعامل مع المأساة بشكل مباشر أو غير مباشر.

وعلى سبيل المثال ظهر التمثيل الايمائي (البانتوميم) كبديل فرنسي قدمه شارلي لي بيك الذي اعتقد انه سيبهر جمهور لندن في عام ١٧٨٥ عن طريق تقديم «ماكبث» بطريقته الخاصة. وامتدح النقاد يومئذ الممثلة جيرترود روسي «لقوتها في إقناع ماكبث ودفعه الى القتل بيد أن القاعة التي غصت بالمشاهدين انفجرت بالضحك عندما تراءت الساحرات أمام عيني ماكبث مناديات بلهجة إيطالية. «ماكبث! ماكبث!».

أصبح السابع من يوليو عام ١٧٩٦ يوماً مشهوداً في تاريخ الباليه الشكسبيري. ففي مساء ذلك اليوم قدم شارك ديدلو في لندن مسرحيتين للباليه هما «فلوراوزيفير» و «غرق الباخرة والحظ السعيد» التي عرفت أيضا باسم «الساحرات الاسكوتلنديات» . وخلال حياة ديدلو وفيما بعد بسنوات كثيرة حاز الباليه الاول علي اكاليل الغار بينما لم يتجاوز الباليه الثاني نطاق الموسم المسرحي في لندن وحدها. غير أن هذا الباليه بالذات هو الذي أعطانا مع ذلك الحق في تسمية ديدلو «برائد الباليه الرومانتيكي» . لقد أرسى ديدلو في باليه سالساحرات الأسكوتلنديات» الأساس الجمالي لمستقبل فن الباليه في ابداعات شكسبير الخالدة. وكتب ديدلو مقدمة للعرض الأول جاد فيها: «شكسبير العظيم .... أرجو أن تسمح للفنان الشاب أن يبجل ذكراك بما تستحقه من تقدير. نعم لقد رأيت «ماكبث». لكنني واأسفاه لا أستطيع التحدث بلغتك أنت .. أرجوك يا شكسبير أن تسمح لي أن أخوض هذا التجربة الجادة حتى أنقذ نفسي من الميلودراما».

لقد دهش المشاهدون خلال العرض من قوة انعكاس المأساة التي وظفت الدراما لرسم أبعاد كل الأبطال. ومن ذلك اللغز الذي عبر عن كل جنية علي حدة، وبكلمة واحدة. فإن الخيط الذي جمع كل المشاهد قد نسج بشكل واضح ودقيق ليعبر عن الأفكار الأساسية للمسرحية بلغة الباليه دونما حاجة للجوء إلى الكلمات، وربما كان هذا البناد الموحد شكلا ومضمونا هنا هو الذي ولد عشرات المشاعر المرة منها، والقاسية واليائسة في شعور المشاهدين الآخرين.

واعترف ديدلو وهو يصف إخراجه «ماكبث» .. قائلا «ثلاث ساحرات غوطيات أغرينني بإخراج دراما لثلاث ساحرات معاصرات». وأشار إلى أن الذي لفت اهتمامه ليس الموضوع وإنما اتجاهاته

الرومانتيكية التي بعثت فيه قوة الابداع بغناها الداخلي وبتلك السمات المختلفة والمتناقضة للأبطال، وبذلك الانصهار الفولاذي الذي شكل وحدة صلبة، مصقولة ذات بناء فانتازي حر طليق يشد كل المشاهد والأحداث في سيل موحد جارف. أما تعبير «الغوطيات» فقد استعمله علي سبيل المجاز لإثراء المعني الرومانتيكي للمل. لقداستند ديدلو في إخراج «ماكبث» على الحكايات الاسكوتلندية الشعبية حيث يقرر بحر من الأقدار لقاءات الناس وتعايشهم، وحيث الايمان والاعتقاد الفطري البسيط هو الذي يحيك فانتازيا الحياة. فالفلاح الاسكوتلندي الذي تغريه حياة البحارة يحلم بالعيش الرغيد ليستطيع الزواج من حبيبته. وفي «غرق الباخرة والحظ السعيد» تنقذه الجنيات ويساعدنه على تحقيق أحلامه.

هكذا تتوزع في البانورام، وعلى خلقية التقاليد الوقمية، «فسيفساء» أحداث مختلفة ومتنافرة بشكل حاد: الحنان والقسوة، المرح والاكتئاب، الحزن والسعادة، العادي من الأشياء والمذهل الذي لا يصدق. إن كل ذلك أدهش وأثار إعجاب المشاهدين طوال أكثر من ثلاثين سنة منذ مولد هذا الباليه ذي الشاعرية الرومانتيكية. وعلاوة على ذلك فإن باليه «غرق الباخرة والحظ السعيد، هو الذي مهد بطريقتهاالخاصة إلى «سيلفيدة» . غير أن عالم الجن في هذا العمل جاء بصورة معكوسة. فإذا جلبت ساحرات ديدلو اسعادة والخير للبطل، فإن ساحرات فيليب تالوني قتلن الثقة في بطل «سيلفيده». ومن الأمور الجوهرية الأخرى أن مضمون «سيلفيده» يرتكز علي حوار الساحرات . فالساحرة الأولى حكت لأخواتها عن زوجة بحار نهرتها قائلة: «ابتعدي عني أيتها العجوز الشمطاء» وردت الساحرة على زوجة البحار قائلة: سأغرق زوجة إنتقاما . . سيذوب ويجف متحولا إلى بخار يطير مع الريح» . . وحدثت المأساة إذ فقد البحار وزوجته حياتيهما، أما الساحرة فقد فقدت جناحيها ثمنا للانتقام . . وعن طريق فكرة الانتقام هذه، المتمثلة في إعطاء حياة أحد الأقرباء قربانا من أجل دفع الشر الأكبر، فإن مؤلفي «سيلفيد» حققوا أبعادهم الجمالية في الباليه الرومانتيكي بتركيزهم الكبير علي العالم الميتافيزيقي. وعلى كل حال فإن بطلة «سيلفيده» وصديقاتها في الفضاء يذكرننا ولو من بعيد بالأرواح الساحرة في «العاصفة» لشكسبير، كما يذكرننا بما يشبه ذلك في «حلم ليلة منتصف الصيف» له أيضا.

ومع كل ذلك فإن الباليه – الرومانتيكي قلما اتجه إلى شكسبير آنذاك كما لم يعرف في ذلك النجاحات الأصيلة. و «جيزيل» مرتبطة باسم تيوفل غيوته وهنري غيني وكذلك «اسميرالده» باسم فيكتور هوجو، وضمن كتاب سيناريو الباليه الدائمين لمع آنذاك اسم يوجين سكريب حيث قدم أعمالا هامة وأصيلة في رومانتيكيتها وشاعريتها.

ومهما كان الأمر مؤسفا فقد نسى مسرح الباليه شكسبير في نهاية القرن التاسع عشر. فكان الأكاديمي الكلاسيكي ماريوس بيتيب مهندس الذوب الانساني ومبدع مختلف المصائر. كما نعتوه في ذلك الحين، نصيرالا يلين للتوفق الواضح لقد قدر وقيم الاختلافات البسيطة والتطور البطيء للأحداث

التي تقود أساسا إلى انتصار الخير غير أن بيتيب لجأ إلى شكسبير مرة واحدة فقط حين أخرج في عام ١٨٧٦ . وعلى أساس موسيقى ف . مندلسون ، ملهاة «حلم ليلة منتصف الصيف» . إن إبداع بيتيب لم يتعد عالم الجن الطيبين الذين زودهم بأحذية الباليه . وكانت غريبة عليه طرائف شكسبير «الجافة» الطافية علي سطح أحد كبار أساتذة فنالرقص في بداية القرن العشرين . فقد بحث هذا الفنان ذو «الأسلوب الرقيق» عما يغريه ويثيره في الفن التشكيلي للعصور الغابرة وليس في مجال الأدب . وجعل الحنين إلى معايير الجمال في تلك الحقب محاولاته الإبداعية ترتسم من جديد في شخصياته وأبطاله الذين شدهم من لوحات الفن التشكيلي إلى خشبة مسرح الباليه . أما شكسبير ، رائد التحطيم واللاقانون والهلاك ، فلم يجد مكانه في دائرة البحث الإبداعي لفانتازيا فوكين .

وتجلى اهتمام مسرح الباليه بشكسبير ساطعا من جديد في منتصف القرن العشرين . وإذا نحن تصفحنا أية موسوعة عن الباليه فسوف نجد في هذه الحقبة كوكبة لامعة وكبيرة من الموسيقيين وأساتذة فن الرقص الذين تفاعلوا مع إبداعات شكسبير ، وشقوا بذلك طريقا لا نهاية له حتى الآن على الأقل .

وكان تدشين هذا الطريق على يدي س . بروكوفيوف في «روميو وجولييت» التي أخرجها ل . لفروفسكي عام ١٩٤٠ على مسرح الأوبرا والباليه الذي يحمل اسم كيروف ، وفي عام ١٩٤٦ اعتلت هذه المسرحية – الباليه خشبة مسرح البلشوي في موسكو . وفيما بعد قدمت المسارح السوفيتية والأجنبية الأخري محاولاتها وأساليب اخرج خاصة للموسيقى التي وضعها بروكوفيوف من أهل «روميو وجولييت» . لكن معظمها جاء تقليداللأصل ، وفشل بذلك في أن يبلغ مبلغه من الرقي . إن قلة فقط من أساتذة الرقص والفنانين أستطاعت أن تستنبط من موسيقى بروكوفيوف ما يوافق إبداعها الخاص بصورة جوهرية ، معبرة بذلك عن نفسها وعن جيلها أيضا من خلال تقديم أعمال متفردة ، ذاتية الأبداع ناطقة بكلمتها هي : لقد أصبح باليه بروكوفيوف حدثا تاريخيا برغم أنه لم يأت بجديد ف اشكل بالمعنى الكامل لهذه الكلمة . ويرجع السبب إلى أن مخرج الباليه كان مقتنعا بالمبادئء الجمالية المألوفة في فن الرقص والباليه التي سادت خلال سنوات ١٩٣٠ – ١٩٤٠ . ومع ذلك فليس من حقنا أن نغبن لفروفسكي الذي قدم شكسبير من خلال حقيقة داخلية قلما توصل إليها أساتذة ومخرجو الدراما المعاصرون له . روميو وجولييت ، صبي وصبية هدما بعناد وإصرار إرث الحياة . ووقفا أمام تلك القلعة الحجرية دفاعا عن القيم والمبادئ الجديدة الحرة . وهزا من الأساس ، وبثمن الهلاك ، صرح مجتمع «النبلاء» بكل قسوته ورجعيته . إن مأساة «روميو وجولييت» تصوير رائع وغني لذلك العالم القاسي المشحون بالمآسي . فالموضوع العاطفي ولد في خضم صراعات ذلك العالم . وتصاعد الصراع إلى أوجه . ويُسد بإحكام أمام العاشقين باب كل الحلول الممكنه عدا حل واحد ، ألا وهو الحل المأساوي الذي أطر تفاصيل الحياة آنذاك . وتتناوب على المسرح لوحات تقاليد الشعب البسيطة لتحل الواحدة منها محل الأخرى . وتعقب

مشاهد شجار الشوارع المراسيم شبه العكسرية. وعلي خلفية الحفلات الصاخبة نجد المشاهد الهزلية الفولكلورية. إن كل ذلك رصع اللوحة الدرامية بفسيفساء الأحداث الملونة والصارخة. وعلي خلفية كل ذلك سطعت شخصيات مختلفة السمات: من الغبي مُدعي المعرفة الغارق في الجهل حتى أذنيه، إلى الماهر الحاذق، ومن المبادر الجاد إلى المازح الفظ. إن ذلك التضاد الذي لا مثيل له أغنى المأساة الشكسبيرية. أما تنافر العاطفة الجياشة مع الأحداث القاسية وتصادمها فقد توشحا بأهمية استثنائية في «روميو وجولييت» لم يعرف المسرح الدرامي لها شبيها قط. كذلكفإن الرقص الكلاسيكي للبطلين رفعهما فوق جزئيات وصغائر الحياة وممارساتها اليومية في ديمومة حركتها الأزلية كبيت للنمل. وعمد الحب الصافي روحيهما وحول شخصيتيهما الي صورة رمزية للأمل الضروري للناس في كل زمان ومكان، لقد تجسد المغزى الانساني في باليه «روميو وجولييتش فكان الأكثر سطوعاً بالقياس إلى كل مآسي شكسبير.

وفي هذا السياق فإن باليه لفروفسكي «روميو وجولييتش يرتقي قمة كل ما تم اخراجه من باليهات هذه المأساة، بما في ذلك الباليه الذي أخرج على أساس سيمفونية غ. بيرليوز. غير أن تصورا عكصيا حدث فيما بعد في إخراج هذه المأساة إذ أن عاطفتها التي لا تقبل المساومة، وهي جوهر فكرة «روميو وجولييتش، أخذت تفقد صفاءها علي أيدي مخرجين آخرين، إما بشكل ملحوظ وإما بشكل يوحي بذلك، لقد أخذت أبعاداً «هاملتية» في الحيرة والشكوك على الرغم من أن موسيقي بروكوفيوف هي الأخرى لم تخل من الروح «الهاملتية». إذ أنها تفتح آفاقاً واسعة للتفكير الفلسفي في نوائب الأيام. لكن ذلك لا يعني مطلقا بديلا للعاطفة التي لاتقبل المساومة في «روميو وجولييت». ومن أمثلة غياب صفاء العاطفة، العمل الذي قدمة أوليج فينوغرادوف علي مسرح الأوبرا والباليه في نوفوسيبيريسك عام ١٩٦٥، فليس صدفة أن سطعت هناك شخصية روميو كبطل أساسي في الوقت الذي تصدرت المكان شخصية جولييت عند لفروفسكي بتجسيد الشعور المرهف الرقيق والعاطفة الجياشة الملتهبة.

إن زاوية النظر الجديدة للباليه نحو العاطفة ساعدت في النفاذ إلى طبيعته الرومانتيكية بشكل عميق، وبالتالي فإنها أفضت إلى توسيع النظرة الى شكسبير غير أنه يجب التركيد على أن التوسع الكمي لا يعني مطلقا التوسع النوعي، فاللوحات التوضيحية لكل من «هاملت» و«عطيل» في أعمال الباليه المختلفة لم يتعد أكثرها حدود التفكير المفعم بالشعف الذي لا حدود له لدى البطلين. أما محاولات اللعب السطحي والهزلي في الأحداث الكوميدية لشكسبير. فكثيراً ما نصادفها علي خشبات المسارح في الوقت الذي يجب الولوج إلى حقيقة عالم الملهاة وأسباب «سعادة الأبطال» في هذه الملهاة أو غيرها والتطلع إلى نهضتهم العفوية التي تحررهم من ربقة المصير، ذلك المصير الذي يمكن له أن يتحول من الملهاة إلى المأساة تحت تأثير أحداث تتجاوز إرادة أبطال الملهاة أنفسهم.

إن هاملت وعطيل، ومهما بدا ذلك غريبا لأول وهلة، هما الأكثر سلاسة وطاعة لفناني الباليه، وربما لأن كلا البطلين صورة حية وواضحة لعاشق ولد في المأساة، ذلك الكفن الذي احتواهما مع اختلاف المصير. وإن هذه اللوحة بالمعنى العام للرومانتيكية قريبة من طبيعة فن الباليه، ومن هنا جاءت سلاسلة ترجمة العملين من الأدب إلى الباليه. كان من الممكن أن يسند المنولوج إلى عدة شخصيات مختلفة تشكل «محطات» ارتكاز متشابكة ومتنوعة في تكوين الباليه. غير أن ذلك لم يحدث لدي لفروفسكي. وأعتقد أن هذا الفضل في النجاح يعود إلى الموسيقى التي من الواضح أنها لم تؤخذ دائما بالحسبان. فالموسيقى تلعب دورا جديا في الباليه.

في سنة ١٩٤٩ ألف خوسيه ليمون استاذ الرقص المكسيكي لمجموعته في الباليه «بافانومافر» قصة «مغربي» مقتبسا إياها من «عطيل» على أساس موسيقي هنري بيرسيل وتتحكم الموسيقى في «بافانومافر» في سير الاحداث وتملي الشكل اللازم لها . . ويقدم المخرج بطلين في ملابس عطيل ودزدمونة، وبطلين آخرين هما ياجو وإميليا. ويؤدي الميع رقصا يوحي بأنه تكملة لمراسيم معينة تبدو وكأنها امتدت وتشعبت حتى تاهت في أعماق الزمن. تلك هي الشبكة الخفية من خيوط المأساة التي تحيط بهولاء الأربعة وقد جمع الرقص في البداية تلك الشخصيات في حلقة انسيابية وانتقالات هادئة، وبهدوء أيضا تتم مراسيم حلف اليمين. وفي بعض الأحيان يتبادل الراقصون الأماكن ثم يعودون إلى أوضاعهم السابقة. ها هو ياجو يومئ بشفتيه للمغربي الذي يتراجع بدوره وبإشارة من يديه يؤكد عدم اكتراثه بما همس به ياغو. ولم يكن ذلك أيضا حوارا دراميا بلغة الرقص بل رشارة بسيطة لكذب فج ودنئ. ويبدأ الرقص من جديد، لكن الصراع المأساوي أخذ يسيطر على التوازن الانسيابي ويقودا الأحداث تباعا إلى نهاياتها الحتمية التي رسمها شكسبير.

أنحرج ن . دلجوشين عام ١٩٦٩ على مسرح الأوبرا والباليه مالي تياتر في لينجراد شخصية الأمير الدانماركي «هاملت» في باليه ذي فصل واحد تحت عنوان «التأمل» علي موسيقي تشايكوفسكي ومسرحية «هاملتش لشكسبير. وقد اكتشف المخرج الذي لعب أيضا دور الراقص الأساسي في المأساسة ما في مونولوج البطل من حدة وتضاد، حيث يمكن أن يتحول الوقت الطبيعي الواقعي إلى لحظة واحدة خاطفة كما يمكن أن يمتد إلى مالا نهاية. وتطورت الأحداث وجرت بشكلها المأساوي، غير أن «التأمل» عند هاملت رصد تلك الأحداث كنهايات أو بدايات للمستقبل، أما المساهمون الآخرون في المأساة فكانوا يعيشون في تصور هاملت. إنهم من صنع شكوكه وقلقه، بيد أنهم لا يقادون بأوامره ولا يطيعونه بل علي العكس من ذلك فإنهم جذبوا هاملت إلى ناحيتهم وجروه إلى دائرتهم المغلقة «السنور» يمسك بهاملت بقوة ولا يطلقه إلا أنه هو نفسه لا يستطيع إيقاف انحداره نحو الهاوية أو تأخير ذلك قليلا. لم يكن ضمن أهداف الفانتازيا الراقصة. شأنها شأن فانتازيا تشايكوفسكي التي وضعت لـ «هاملت» تجسيد

المأساة ككل بل إثارة التأمل في المأساة نفسها وفي صور الأحداث التي تملي ارادتها إن فناني «بافانو مافر» و «التأمل» فنانو شعوب ومدارس مختلفة، غيز أنهم توجهوا إلى شكسبير باشكال وطرق متشابهة في أغلب الأحيان. وكان من جراء عدم طموحهم إلى إخراج المأساة كاملة أن أخذوا كل ما هو ضروري وهام مثير منها للمشاهدين المعاصرين، مؤكدين على كل ما يمكن تحقيقه بلغة الباليه، وعكسوا ذلك بشكل تعبيري وبلهجة عاطفية ذات نكهة خاصة جعلت العملين يتألقان في فن الباليه باقياس إلى الأعمال الأخرى المشابهة. وباختصار، فإن كلا منهم وجد أبطاله في تجسيد رومانتيكي خال من التفاصيل، وإن كان مبنيا على التناقض في صراع الآضداد واختلاف الشخصيات، وكأنهم أرادوا تصوير هؤلاء الأبطال بالمعنى الشمولي متجنبين ومضحين بالجزء من أجل الكل في هذين العملين الإبداعيين. وهكذا نجد أن الحوار وقواعده وأنظمته، إن شئت، ليست المفتاح الوحيد لقراءة شكسبير، بل إن هناك إلى جانب ذلك مفاتيح ولغات أخرى، الأمر الذي أكده فن الباليه بما يكفي من الإقناع.

الملهاة شيء آخر، فهي ي الباليه لا تتطلب فقط «المناجزات الراقصة» بل الحوار بالذات وتبادل الطرائف ومحاولة تحقيق الهدف من خلال الهزل، بل وهزليات «التامر» الكوميدية الشكسبيرية. إن كل ذلك نجده باضطراد هنا في الملهاة كإطار لتفاصيل حياة أبطالها المضحكة والجارية بصورة تلقائية في «ترويض النمرة» من اخراج جون كرانكو، و «حلم ليلة منتصف الصيف» التي أخرجها جون نويمر، وتهشد كل منهما على حدة وبطريقة خاصة على أن مسرحيات شكسبير الكوميدية تحتوي علي مادة غنية جدا لإخراج باليهات يمكن أن تتحقق في عدة فصول.

لقد بهر العرض الأول لباليه «ترويض النمرة» من اخراج كرانكو الذي جرى على مسرح الباليه في شتوتجارت عام ١٩٦٩ المشاهدين بحدة طرافته وكوميدية ترابط الأحداث وخفة ظل الشخصيات. أما مؤلف موسيقى هذا الباليه ك. شتولتس فقد اقتبس من د. سكارلاتي موسيقاه التي أبرزت مشهدا طريفا راقصا هو مشهد بيتروجيو وكاتارينا. واستنادا على أبطال القصة حافظ كرانكو على الاتجاه الواقعي فيها بتقديم قفزات كاتارينا المفاجئة كرمز لعنادها على خلفية من انتقادات بيتروجيو المضحكة. ثم اشتعل الجدل بين الشخصيات المختلفة في مبالغة فنية جميلة وطريفة. وهكذا أخرج بيتروجيو المرأة العنيدة منتزعا منها سلاح لسانها اللاذع. وبذلك قضى على عنادها وروضها تماما. لقد جرى الحوار في إطار المشاهد ذات المضمون الذي يرسم حياة بيت عائلة كاتارينا وعاداته وتقاليده. وعن طريق إشعال الإحساس بالذنب أدخلت النوتات العاطفية (حوارا) خفف من حدة التوتر الناشئ من تعارض الشخصيات. وبذلك قاد المسرحية الباليه إلى هارمونية الرقص الكلاسيكي ذي التقاليد العظيمة. لقد عُرف كرانكو «بأستاذ الرقص الكلاسيكي» حيث يتوج الرقص الأحداث في نهاية المطاف بشكل كلاسيكي جميل.

أما نويمر فقد أخرج «حلم ليلة منتصف الصيف» عام ١٩٧٧ لفريق الباليه على مسرح الأوبرا والباليه

في هامبورغ، موحدا موسيقى ف. مندلسون مع د. ليجيتي. فأبدع تكوينا جديدا منسجم الأنغام مع الحركات الراقصةفي أداء الباليه. واستطاع بالملابس الساطعة البهيجة للراقصين مع العاطفة الجياشة المرحة أن يسمو علي كل عروض الباليه التي قدمت في القرن التاسع عشر. إن الموسيقى الفانتازية لـ د. ليجيتي هي التي قادت في القرن العشرين إلى السحرة الطيبين المجبولين على طاعة الأوامر الخيرة. وقد حققت موهبة الفنان الذاتية وحدها هذا الاختيار الصعب في الإخراج. فإذا كانت شخصيات شكسبير حتى في (عالم الجن) ترتدي ملابس عادية كما في «حلم ليلة منتصف الصيف» فإنها تبدل عند نويمر ملابسها أيضا وشكل حياتها. فسكان العالم الخفي يلتقون مع الناس العاديين ويرسمون لهم مكائد طريفة لا يلبثون أن يصدقوها أنفسهم لبساتهم وطيبة نواياهم فيقعوا ضحية لها. إن الشخصيات الواقعية التقليدية والفنتازيا الجمالية للشخصيات المبتدعة من عالم السحرة مجموعتان من المخلوقات مختلفتان تماما ولكل منهما ظروف الشاعرية الخاصة. ومن خلال تماسكهما معاً خلقنا عالماً من هذا الخيط المتناقض. وفيما بعد سارت هاتان المجموعتان في مجرى واحد مع مجموعة ثالثة هي مجموعة الحرفيين الفولكلوريين، وانصهرت تلك المجموعات التي بدت متنافرة لأول وهلة في بوتقة واحدة خالقة عالماً آخر جديدا هو عالم الباليه، باليه نويمر – شكسبير.

احتل باليه «انطونيو وكيلوباترا» مكانه البارز في باليهات شكسبير وجرى العرض الأول عام ١٩٦٨ على مسرح مالي تياتر للأوبرا والباليه في ليننجراد. وقد واصل أستاذ الرقص أ. جرنتسوف، الذي أخرج الباليه بموسيق أ. لازيروف، في هذا العمل تأجيج العاطفة الحادة والنزوات المفاجئة التي قادت إلي موت وهلاك كل شئ، عالمان مختلفان هما روما العسكرية التي قتلت كل إبداع ذاتي وجعلت الانسان تابعا مشدودا إلى آلتها الحربية، بينما تقف مقابل ذلك مصر الرقيقة ذات الحضارة العريقة والنهضة في كل مجال. هذان العالمان يصطدمان ببعضهما وتظهر بوادر المأساة حتى قبل أن يلتقي انطونيو وكيلوباترا. أما لقاؤهما فقد رسم إرادتين مختلفتين ومتناقضتين. كان جو اللعبة الحامية والآخاذة قاتلا لاثنين معا. وتجلت السمات الجمالية لانطونيو في سيره على إيقاع المارش العسكري بخطى ثابتة وقوية، وفي وقفته التي تنم عن تعالٍ وكبرياء بقدمين ثابتتين علي الأرض في ثقة وعناد. وتجلت أيضا في قفزاته الحادة والعالية وفي شموخ رأسه واتجاه أنفه نحو السماء. وعلى الضد من ذلك وكنقيض لأنطونيو اذي يمثل المجتمع العسكري بدت كيلوباترا رقيقة ولكنها حازمة، لينة ولكنها قوية أشبه بحلقات التفاف الأفعى، تلك هي السمات الجمالية لكيلوباتره. وبارتباط هذين «الموضوعين» لكل من عالم كيلوباتره وعالم انطونيو وفي محاولة كل منهما الذوبان في الآخر، وهو مالا يمكن تحيقه لارتهانه بارادة عالميهما المتنافرين، تفتحت فكرة المأساة المترجمة إلى لغة الباليه. ان تتابع لوحات كل من مصر وروما لتحل الواحدة محل الأخرى رمز منطقي للفراق والالتقاء. وكل ذلك خلق مناخ الموت المحتم للبطلين. لقد كانت جميلة وعظيمة وقفة

البطلة الزخيرة علي خلفية الأسد الفرعوني معبرة بالرمز الدقيق عن مجد وعظمة مصر الضاربة حضارتها في أعماق القرون.

مما لا شك فيه أن «ماكبث» سيشغل أنصع فصل في كتاب المستقبل عن الباليه الشكسبيري. وسيجري الحديث في هذا الفصل بالطبع عن عملين هامين من أعمال الباليه. وقد قدم الأول منهما عام ١٩٨٠ على خشبة مسرح البلشوي في موسكو، أما الثاني فقدمعلى مسرح مالي تياتر للأوبرا والباليه في لينينجراد . لقد بدأ العقد الثامن من القرن العشرين بهذين العملين. وأظهر مسرح الباليه أنه يعرف جيدا كل إمكاناته وحقوقه. كما أظهر الباليه في هذين العملين أن مسرح الباليه ظل مسرحا شاعريا. وبفضل تلك الشاعرية فإنه يستمد سماته الواقعية من شخصيات شكسبير ليصوغها بلغة الباليه ويقدمها إلى المشاهدين لتستقر في أعماق الوجدان والعقل معا. وبذلك أصبح مسرح الباليه لصيقا بالزمن الحاضر أيضا، وهذا شيء على جانب كبير من الأهمية. لقد أرست المأساة جذورها في كل من العملين وغاصت في تربة انعدمت فيها العاطفة كموضوع واحتلت روح (الأنا) مركز الصدارة حاملة الضمير قربانا إلى مذبح «المجد» القاتل الدرامي.

وكان ك ملجانوف هو الموسيقي الذي وضع موسيقى الباليه الأول، أما الإخراج فقد قام به ف. فاسيليف وصمم الديكور له ف. ليفنتال.

وحين نتحدث عن موسيقى ملجانوف نجد أنها أساساً موسيقي مسرحية، موسيقى حرفة الباليه. فهذا الموسيقار يعرف جيدا تقاليد الباليه والتي تتطلب نقاط ارتكاز واضحة كما قلنا من قبل، سواء كان ذلك بالنسبة للراقصين الانفراديين أو للمجموعات. ومن خلال حركات الباليه المتنعة عبر الأحداث المسرحية ينقل المخرج المشاهدين تم عنهم. وهودريجيا إلى المأساة التي تتطور أمام أعينهم وبالرغم عنهم، وهو إذ يشعر بمصائر أبطاله ويقاسمهم القلق والحزن معا يقوم بتحليل ذلك بصورة ملحمية ذات أبعاد بانورامية مترامية الأطراف. أما ديكور ليفنتال فقد خلق جسرا من المسرحية الشعرية إلى المأساة التي قدمت على مسرح الباليه متابعا الأحداث. وخلال هذه المتابعة أخذ الفنان التشكيلي يهدم تدريجيا ما أقامه بنفسه في البداية من واجهات الديكور مؤكدا بذلك أن شعور التوق إلى المجد والعظمة هو الذي كبل ماكبث بأغلاله وأوصله إلى حافة الهاوية ومن ثم إلى قمة المأساة. وفي نهاية الباليه يتحول المسرح إلى صحراء تنتصب فيها شجرة واحدة جافة يتردد حفيفها في مهب الريح نحيبا وعويلا وبكاء.

إن فاسيليف المخرج لا ينفصل عن فاسيليف الراقص حيث يتساوى عنده الرقص بالتمثيل، وتتجلى في ربداعه صفات أبطاله المقتلين من أجل العدالة والحرية بكل ثبات. ويمكننا أن نقول إن الضوء الذي انبعث من «سبارتاكوس» هو الذي ألقى بظلاله على شخصية «ماكبث» . وجد فاسيليف الرقيق ومرهف الشعورد نفسه في خضم الأحداث والوقائع المتناحرة في قسوة على أرض الواقع. وكان بيلينسكي قد

كتب عن مكبث الشكسبيري قائلا: «وجدت في ماكبث الإنسان الذي تكمن فيه امكانية الانتصار كما تكمن أمكانية السقوط والاندحار. ولو قدر له أن يسلك طريقا خر لأصبح إنسانا ذا مصير مغاير أيضا».

بدا سقوط ماكبث محتما حين التقى مع الساحرات اللواتي وصفهن بانكو حينما قال:

ما هؤلاء الداويات المشعثات

بلبوسهن،

لا يشبهن أهل الأرض،

ولكنهن عليها

وجعل فاسيليف الساحرات الثلاث يرقصن على رؤوس أصابعهن رابطا بذلك ومن خلال خيط خفي بينهن وبين الرقص الرجالي الكلاسيكي. وبهذا حول الساحرات إلى مخلوقات غريبة ولكنها تعيش على الأرض. وأثناء حركاتهن السريعة الملتهبة أوحين إلى ماكبث بالتفكير في المستقبل المظلم الذي لا مفر منه، وبذلك وجهته الساحرات بدون إرادة منه نحو طريق الهاوية. وبحركات لولبية حاكت الساحرات شبكة أوقعن فيها ماكبث أسيرا كما أسرن ليدي ماكبث أيضا. واستسلم المحارب العتيد في سياق تيار المونولوج الدرامي الراقص وتحول انتصار ليدي ماكبث المؤقت إلى خسارة فاجعة. فالساحرات الغاويات تحولن إلى منتقمات على غرار المأساة الأغريقية. وخيم الأسى على المكان . . . وبدا الباليه في الختام كملحمة بلا عنوان، بلا زمان أو مكان. وعلى خشبة المسرح الخالي من الأشياء التي يمكن لها أن تدل على الزمان أو المكان ظهر البطل والبطلة مذبوحين وممزقين بعذاب الضمير واكتشفا ثمن الجريمة في أعماق ذاتيهما، وهلكا شاعرين بالوحدة والعزلة القاتلة، العزلة التي لا يمكن العدول عنها بأي ثمن سوى املوت. العزلة التي صنعاها بنفسيهما.

أما مؤلفو الباليه الثاني فهم المؤلف الموسيقى ش. كالوش، والمخرج ن. بيارجيكوف ومعد الديكور ر. ايفانوف. هنا ينظر شاندر كالوش كفيلسوف وشاعر إلى موضوع «ماكبث». ومن هنا أيضاً جاءت موسيقاه بديعة منقطعة النظير، اعتمد فيها على قوة التصوير الموسيقي التي ابرزت تكوينات غير مألوفة أو تقليدية، ذاتب يها ألحان العصور التاريخية السالفة في هارمونية معاصرة وتاريخية في ن واحد، معبرة عن حقيقة الحياة متى وحيثما كانت. ومن خلال الحساب الدقيق يشعرنا المخرج بهارمونية التكوين التشكيلي للرقصات على خلفية المارش العسكري المتسم بالتكرار والرتابة والجفاف. ويعكس هذا كله بداية الأزلية. كما أن الموسيقى الخفيفة الراقصة التي تصدح في عالم الساحرات ضمن عالم المأساة العامة للبطل الشكسبيري ماكبث تصور المغزى المأساوي ككل، وهو ما نلمسه أيضا في حوار ماكبث

مع ليدي ماكبث. وهكذا يتكلم المؤلف الموسيقى بصوت ولغة القرن العشرين عن العشق الفتاك الذي يطحن الأبطال. وعن العاطفة التي تودي بأرواحهم وضمائرهم. وهو بذلك لايقف على الحياد غير مبالٍ بتلك الأحداث التي يأكل بعضها بعضا دون شفقة أو تردد.

لقد ساعدت الموسيقى المخرج على إعطاء صورة تفصيلية وجمالية لتلك العواطف الكامنة في مأساة ماكبث، كما ساعدته على اكتشاف عوالمها الخاصة التي حاكت بقسوة كفن المأساة لروحي البطلين المتعبين إلى حد الإنهاك. أما الديكور الذي قام بإعداده ر. ايفانون فهو عنصر قريب ومكمل للموسيقى حيث يفتح أبوابه للفانتازيا. فالديكور المبني على هارمونية قوية وثابتة، والتبديل المنطقي للوحات التي تخفي التفاصيل لتحل محلها الخطوط العريضة للموضوع ينقذان المشاهد من الوقوع في حبائل الفن التشكيلي التي قد تشتت انتباهه على حساب فن الرقص والموضوعه. فهنا يعمل الديكور بشكل منطقي وجدلي معا لإعطائنا صورة مجازية التعبير. وتؤكد الشبكة الدقيقة التي تشبه خمارا ي بعض الأحيان الخطوط والمعالم الخارجية للقصر بينما تظهر في أحيان أخرى قاعاته الواسعة الجميلة، ثم تنطوي لتلقي بظلالها على بعض أحداث المسرح دون غيرها. ويُظهر العمق المظلم للمسرح تارة بعض أبطال المسرحية وتارة أخرى يترصع بالنجوم المتلألئة حيث تعيش الساحرات. ولابد من القول إن كل تفاصيل الديكتور أوجدت المعادلة الضرورية لإنجاح عمل المخرج، ومهدت له الطريق لمزيد من الفانتازيا الرومانتيكية المخضبة بدماء المأساة التي كانت تنزف من كل حركة على المسرح. وتنتصب الأشجار البيضاء اليابسة في المروج كالهياكل العظمية، أو تتحرك محمولة من قبل الراقصين من خلف الكواليس تذكرنا بغابة بيرنام التي هاجمت الملك القاسي. غير أن هذه الأشجار ما هي إلا بقايا غابة قتيلة، تتراءى كالسراب أمام ناظري ليدي ماكبث. وتبدأ المأساة في بلوغ قمتها، فتفقد ليدي ماكبث الصواب وتنزع عن جسدها اللدن الضمادات التي غطت جراحها. فاتحة بذلك أفواه تلك الجراح. وفي نهاية الباليه تحمل الساحرات الشجرة المقتلعة من الجذور. وبهذا يضعن خاتمة لآخر عنصر في الديكور الذي تآكل في المأساة حتى زال من الوجود. هكذا قدمت الموسيقى والديكور الحلول للمخرج وأغنيا فنتازيته. فالمعنى عند بيارجيكوف يرسم بالوسائل الرمزية ويتبقى للمخرج الغوص إلى الأعماق الفلسفية لجوهر المأساة مستخدما كل عبقريته في فن الباليه. على هذا النحو اتجه بيارجيكوف عام ١٩٧٢ لأول مرة إلى شكسبير، حيث أخرج علي مسرح بيرما للأوبرا والباليه «روميو وجولييت» التي صاغ موسيقاها بروكوفيوف. فمشاهد الباليه الأولى كان من شأنها أن ترسم المعالم الأولى أيضا لحركة الأحداث، أما الموجة الثانية من لوحات الباليه فكانت تعكس العاطفة التي اكتشفت نفهسا بنفسها موضحة في الوقت ذاته الكيان الداخلي العواطف البطلين وشعورهما العاصف والجو الذي يخيم بغيمة سوداء قاتمة تنذر بالمأساة التي لامناص من وقوعها. وخلال تناسخ هذه اللوحات ظهرت

جلية الرمزية الخاصة بفن الباليه وحده تلك الرمزية التي كانت عاملا أساسياً ومساعدا للوصول إلى جوهر المأساة. أما «ماكبث» بيارجيكوف فكان بحاجة إلى الفن التشكيلي التعبيري. كان بحاجة إلى موسيقى ذات معان حادة كتلك التي وجدها قبله الموسيقار كالوش في «ماكبث» ، نعم كان بحاجة إلى ديكور ايفانون الملي بالألوان الخافتة وإلى الألوان الهادئة التي اختارتها مصممة الملابس ي. سفرونوفا.

لم تكن مسيرة المخرج الإبداعية في «ماكبث» على أرض مطروقة وإنما عبر طرق غير واضحة المعالم. وتعين على المخرج أن يختار أقصر الطرق إلى هدفه فاكتسب الإخراج دلالات وأفكارا وعواطف متعارضة، وبالتالي – وهذا الأمر أهم الأمور وأصعبها طرا – كان الاخراج معقدا لاعتماد الفنان على المشاهد المثقف الواعي، فلم يكن يكفي المشاهد من أجل الدخول إلى جوهر شاعرية الإبداع الأدبي قراءة «ماكبث» شكسبير فقط، بل لقد افترض فيه أن يكون ملما بتاريخ شكسبر وأعماله المأساوية الأخرى وفي مقدمتها «ريتشارد الثالث» وملهاة الفانتازيا الحرة «حلم ليلة منتصف الصيف» عاش بيارجيكوف بكل اهتمام في فلك مصائر أبطال المؤلف العظيم. وإلى جانب ذلك فقد عرف جيدا المستوى المعاصر لفهم أعمال شكسبير مما جعله ذا استقلالية وخصوصية فيعمله. وهو قبل كل ذلك راقص – مخرج أي أنه كراقص يتقدم على نفسه كمخرج، وبذلك فهو في رقصه يوحي بالكيفية التي يجب أن يكون عليها الإخراج بالنسبة لتطور الأحداث في المجموعات الراقصة والانفرادية مستندا الى طبيعة الموسيقى الراقصة وطبيعة الباليه والرقص كأداة تعبيرية له. يحتاج بيارجيكوف إلى «محطة» أحداث ناجمة عن أخطاء هائلة لأبطاله. يحتاج إلى صورة الإنسان الذي يتسلق درجات سلم إلى أعلى ليجد بعد بلوغ قمته أه لا رجعة رلى وراء، وأن الطريق الوحيد أمامه يفضى إلى الهاوية السحيقة حيث ينتشله القدر ممسكا به من شعر رأسه المعفر بالتراب.

وعلى نحو أوسع يفهم بيارجيكوف صورة التاريخ الذي يسير على هيئة دوائر حلزونية والذي يلفظ إلى السطح أبطاله الممزقين الذين يمثلون أدوارهم المأساوية علي مسرح الخداع. وكل ذلك يختزنه أدب شكسبير على نطاق واسع، رن بيارجيكوف لا يشفق على ماكبث فهو لا يرى له مصيرا آخر. إنه يتابع بطله بانتباه كبير. إن ماكبث الذي قدمه بيارجيكوف هو المولود الشرعي لعصر مخيف، وهو شخصية قوية تحب السلطة. غير أنه وحيد، منغلق علي نفسه كالحلزون. هكذا يقف ماكبث لدي بيارجيكوف في أول لوحة ملتفاً على نفسه ككرة، ناظراً إلي العالم المعادي له من خلال فتحات أصابع يديه التي تغطي وجهه وعينيه. ويعرف ماكبث حقيقة ذلك العالم، عالم الخيانة والقتل ومراسيم الأعدام حيث يمجدون اليوم واحدا وفي الغد يمجدون آخر، وكل منهم يكره الثاني، ويخونه ويوقع به. وتنضغط صورة ماكبث ككرة من المطاط على بعضها في أنتظار الأنفجار لحظة بعد أخرى، وهذا المشهد الرمزي هو الذي يحدد معالم مصيره الفاجع فيما بعد. ويركز المخرج أولا على قوة بطله معبرا

عنها في رقصات بخيلة الحركات. كان ماكبث يفكر في إغراء الساحرات له ويتقلص الزمن في مجرى الرقص وتشتد حمى الهذيان والتصور غير المعقول.

أما ليدي ماكبث فكانت – كزوجها – جافة في أكثر الأحيان. وكانت هذه السيدة مجبولة على العشق وحبالحرية المطلقة، غير أنها بدورها تقع تحت تأثير المغريات التي تدفعها إلى فيض من العاطفة الجياشة تجد معه أن المخرج الوحيد يكمن في اللامعقول فقط، حركات واثقة، تصلب واسترخاء، هذيانلا معنى له، كل ذلك كان الإطار الذي ذابت فيه ليدي ماكبث بكل ما في هذه الكلمة من معنى.

يعود ماكبث إلى البيت، وتدفع موجة عشق صارخة البطلين إلى العناق، سلطتان لا تعرفان الحدود الاخلاقية العامة. إرادتان تصطدمان، وتلتهبان نارا تحرقهما قبل كل شئ. وتماما كما يحدث عن شكسبير يحتدم الصراع بين شخصيتين قويتين . . . ندّ لِنِدٍ حيث تهبط احدى الكفتين مرة وترتفع أخرى وتتصاعد حدة التوتر بينهما من جهة وبينهما وبين بقية الشخصيات من جهة أخرى في كل الباليه، «هكذا يقدم القربان لمجد شكسبير» على حد تعبير ديدلو. وأثناء صراع البطلين نجدهما يلتصقان طورا أحدهما بالخر رمزا وحبا بالوفاق، وطورا يدفع كل منهما الخر انذارا بالفراق. وبهذه الصورة يتصارع اثنان من الموجودات الحية بعيدا عن جادة الصواب. ومع النغمات الأخيرة لصراخ الموسيقى، ينطرح مانجبث أرضا في الوقت الذي تدوس ليدي ماكبث على ظهره بقدمها لتجعله يحدق في فاجعة المستقبل بينما تنظر هي الأخرى في نفس الاتجاه. ومن جديد يلتقيان في وجهة النظر.

ماكبث يحتقر العالم ويتعطش للتسلط عليه وترويضه وإجباره على الطاعة، والساحرات يغرينه بالسلطة، مستخدمات نقطة ضعفه وش غفه. الساحرات هنا لايشبهن أولئك الملتحين الذين نجدهم عندشكسبير. إنهن يعشن في السماء وليس على الأرض، إلا انهن «شكسبيريات» أيضا. وبصورة جميلة تنهي الساحرات كل على حدة المشهد برقص ساحر، ويحمل هذا الرقص أيضا مغزى لا مثيل له بتعبيره الخاص. تلمع نجمة وثانية وثالثة . . ويبدأ رقصهن على خلفية السماء المرصعة بالنجوم، ثم يحل الضباب الذي يغطي خشبة المسرح فتنطفيء النجمة تلو الأخرى، غارقات فيه، ثم يعدن إلى الحياة ثانية ويسطعن في السماء من جديد، وخلال هذه اللوحة تظهر الساحرة هكاته مع وصيفاتها الثلاث سعيدات، فرحات وكأن فيهن شيئاً من الروح الآدمية . وسرعان ما تتجلى طبيعة الجن السحرية فيهن حيث حب الأستطلاع والفضول نحو الأنسان حينا وعدم الأكتراث به حينا آخر. وهن بفضلوهن العفوي يفكرن بهلاك الأنسان من أجل قطع خيط مصيره، وربطه بخيط مصير آخر جديد. والرقص العبثي هنا دليل مساعد نجل على خلفيته الجيوش المتحاربة تسير على وقع المارش العسكري لكي تمجد من ينتصر من القادة بغض النظر عمن سيكون : دنكن أم ماكبث أم مالكولم . . وفي أثناء حفلات السكر

والعربدة الضخمة لذلك المجتمع «النبيل» يتبادل المحتفلون الانخاب بالكؤوس المترعة الفضية والنكات الغبية السمجة .

تتفتح حياة وشخصية ماكبث عبر تفصيلات أخرى في الباليه . فهي تبدو لأول وهلة مستقلة قائمة بذاتها ولكنها حين نتوقف عندها في تأمل نجدها تكتمل بتفاصيل أخرى . فالقفزات القوية الهادفة للملك دنكن تعطي صورة الخصم القوي لماكبث . وبعد ذلك يكرر وريثه اليافع الرقيق هذه القفزات رمزا لمواصلة القتال . إذن ، فإن شخصية ماكبث لا تنمو بمعزل عن الشخصيات الأخرى . وبذلك يؤكد المخرج بطلان تصور ماكبث أنه الوحيل المؤهل للسلطة .

يتأكد خلال الباليه المعني التالي الذي تعبر عنه الساحرات: ان الناس هم أنفسهم المسئولون عن القتل الذي حل بهم . تظل صورة القاتل قريبة من ماكبث ، ملاصقة له وكأنها جزء من حياته التي لاتعرف الرحمة والشفقة . وهي تدل عى ضمير ماكبث الذي فقد الحياة (وهذه الصورة غير موجودة لدى شكسبير ، وسُميت في إعلان الباليه «القاتل المرتزق» . وهي شخصية مجازية مبدتعة . وصورة تعميم كبير لا يمكن حدوثه إلا في الباليه . وتنفذ هذه الصورة بأمانة أوامر ماكبث كما أنها في الوقت نفسها (الأنا) الثانية له . إنها ظله الأسود الثقيل المخيف . وهي شخصية مطيعة بلا حول ولا قوة ، غير أن التخلص منها ليس ممكنا إذ أنها تمثل الحد الكامن في باطن ماكبث ، فكيف يمكنه أن يتخلص منها) . وتدريجيا تتسلم هذه الشخصية زمام أمور سيدها ماكبث . وكلما توسعت قائمة الجرائم أخذت هذه الشخصية استقلالها الذاتي وتمتعت بارادتها الخاصة . ويختلفط في الفصل الأخير صوت القتل بأصوات ليدي ماكبث وابنها في حركات تعبر عن حنان الأمومة . وهذا الصوت ليس شفافا غير مرئي . انه جزء من الواقع يحوم حول الضحايا ويمتد كالظل خلف ماكبث حتى النهاية . وشيئا فشيئاً تذوب الفانتازيا في الواقع وتنتهي مأساة «ماكبث» .

ان الرقص العابث للساحرات يعود وتتجه أياديهن راعشة نحو السماء . وحينذاك يشتد الضباب من جديد وتظهر هكاته مع وصيفاتها الثلاث . . يجتمعن للهمس حول ما جرى وحول ما سوف يجرى في المستقبل . ويظهر على المسرح (القاتل) ، الأنا الثانية لماكبث ، فيغرز السكين في خشبة المسرح بينما تستمر عجلة التاريخ الانساني في الدوران .

يعتبر باليه «ماكبث» أعلى قمم الباليهات الشكسبيرية . وقد غدا الطريق إلى هذا الأدب مفتوحا الآن . بيد أن السير فيه صعب للغاية ولربما محفوف بالمخاطر . وفي مملكة الباليه هذه يستطيع فنانو الباليه أن يجدوا مواضع غنية تشد المشاهدين وتثير إعجابهم ، إلا أن العمل الفني المتمثل في قراءة شكسبير بلغة الباليه لا يمكن أن يضطلع به حاليا أو في المستقبل سوى فنانين مبدعين ذوي موهبة يستطيعون الغوص في أعماق النفس البشرية مجسدين صور أبطال شكسبير المعقدة ، والغنية والمثمرة . هؤلاء الفنانون هم

الذين «يفكرون» بالحركة ويعبرون بها أيضا عما كتب شكسبير. وهذا الهدف هو الآن موضوع الساعة أمام فن الباليه وأساتذة الرقص لكي يرتقوا قمماً جديدة أعلى فأعلى ويقدموا لنا قراءات جديدة لهذا المؤلف الانجليزي العظيم.

شكسبير في السينما

بقلم : فــؤاد دواره

عن مجلة «الكواكب» القاهرة – عدد ٦٣ سنة سينما

ما أكثر المحاولات التي بذلت لتقديم عالم شيكسبير الخصب على الشاشة بأكبر قدر ممكن من البذخ المادي والثراء الفني، من بين هذه المحاولات تبرز أفلام الانجليزي العظيم السير «لورانس أوليفييه، بأمانتها للنصوص الأصلي، حتى تكاد تكون مسرحاً مصورا، وعطيل التي أخرجها واضطلع ببطولتها العبقري الأمريكي، أورسون ويلز، بتحررها عن النص بالقدر الذي تتطلبه مواصفات السينما وشطحات مخرجها الجريئة.

وفي العصر الحديث تستلفت النظر ثلاث محاولت أخرى جريئة لتقديم شكسبير في السينما، ، هاملت، السوفيتي من إخراج كوزينتسيف (١٩٦٤)، و «عرش من دم» (١٩٥٧) للياباني «كيروساوا» المستلهم من مسرحية «ماكبث» و «الملك لير» للانجليزي بيتربروك، و «روميو وجولييت» للأيطالي فرانكو زيفريللي، والاثنان ظهرا سنة ١٩٦٨.

نجح المخرج الايطالي في تقديم قصة الحب الخالدة في عرض يفيض بالحركة الحية، الصاخبة أحيانا، مع الحفاظ على قدر كبير من شاعريتها ورقتها، في حين لم يلتزم المخرج الياباني بالنص الشيكسبيري، ولكن بعد نقلها إلى اليابان يالعصور الوسطى، وتحويل «ماكبث» إلى ساموراي، فقدم رائعة سينمائية لا تقل جمالاً عن فيلمه المشهور «الساموراي السبعة». وأن كانت نسبته إلى شيكسبير غير دقيقة بسبب كثرة إضافاته، وحريته في استيحاء الأصل.

وعلى العكس من ذلك التزم المخرج السوفييتي كوزينتسيف بالنص الشكسبيري، ولكنه قدم تفسيره الخاص له، ونجح في عرضه من خلال لغة سينمائية متقدمة، بالرغم من استخدامه للشريط الأبيض والأسود بدلا من الألوان، واعتمد على ترجمة بوريس باسترناك الدقيقة، فحافظ بذلك على شاعرية الحوار، وحول «هاملت» من مثقف حائر مهزوم، إلى ثوري يرفض فساد الطبقة الحاكمة، ويعاني لعجزه من القضاء عليها.

ومادمنا لن نستطيع مناقشة كل محاولة بتفصيل أكبر، فسنكتفي بالتوقف عند إخراج الإنجليزي «بيتربوك» لمسرحة «الملك لير» في فيلم سينمائي بعد نجاح إخراجه لها على مسرح شكسبير بانجلترا سنة ١٩٦١، ولعل القارئ يذكر اننا حدثناه هنا عدة مرات عن «بيتربروك»، أبتداء من مغامرته المسرحية مع فرق متعددة الجنسيات في مجاهل أفريقيا، وعرضه المسرحي الرائع الذي يستغرق أكثر من تسع ساعات، وقد استلهمه بمعاونة أديب فرنسي من ملحمة الهند الخالدة «المهابهاراتا».

ومنذ عامين عرفت بأحدث كتب بيتربروك. وهو «نقطة التحول- أربعون سنة من الاستكشاف المسرحي: ١٩٤٩ - ١٩٨٧، ثم ترجمت عددا من فصوله.

وعن هذا الكتاب نفسه سأترجم اليوم حديث «بيتربروك» عن تجربته في إخراج «الملك لير» للسينما، وتصوراته لأفضل الأساليب الفنية لتقديم شيكسبير في السينما.

أخرجت عدة أفلام سينمآئية عن مسرحيات سبق لي إخراجها للمسرح، وكانت كل منها تمثل تجربة مختلفة. فحاولت أحيانا الاستفادة من المعارف التي حصلت عليها في المسرح وإعادة خلقها في السينما بوسائل أخرى. وعلى سبيل المثال حين صورنا مسرحية «الملك لير» بعد إخراجها للمسرح بسبع أو ثماني سنوات. كان التحدي الجميل الذي واجهن هو ألا أستعين في الفيلم بأي تصور سبق تقديمة في المسرح.

أما في مسرحية «مارا – صاد» فقد كان الوضع مختلفا تماما، فقد تحدثت طويلا مع مؤلفها «بيترفايس» عن إخراج فيلم حقيقي من بدايته لنهايته. وان كان مستوحى من «مارا – صاد».

إن مصدر قوة مسرحيات شكسبير أنها تحدث في «لا مكان» أنها مجردة من المناظر، وأي محاولة سواء أكانت لأسباب جمالية أم سياسية، لبناء اطار حولها، معناها المخاطرة بالتقليل من قيمتها، لأنها لا يمكن أن تغني وتعيش، وتتنفس إلا في مساحة فارغة.

فالمساحة الفارغة تتيح للمشاهد عالما شديد التعقيد يحوي كل عناصر العالم الحقيقي، تتعايش فيه وتتشابك كل أنواع العلاقات الأجتماعية والسياسية والميتافيزيقية والفردية، ولكنه عالم يتخلق أمامنا لمسة بلمسة، وكلمة بكلمة، وحركة بحركة، وعلاقة بعد علاقة، وموضوعا بعد موضوع، ومن خلال تبادل العلاقات بين الشخصيات علاقة بعد أخرى، اثناء تقديم المسرحية.

ومن المهم بالنسبة للممثل والمشاهد معا في أي من مسرحيات شكسبير، أن يظل خيال المشاهد طليقاً دائما، ليستطيع أن يتحرك بحرية خلال تلك المتاهة المتشابكة، ومن هنا تكتسب المساحة الفارغة كل أهميتها، إذ تسمح للمشاهد بغسل عقله كل ثانيتين أو ثلاث، فيفقد الأنطباع الذي تكون فيه، ليستعيده بعد ذلك بصورة أفضل متى تطلب سير المسرحية ذلك.

إنها عملية شديدة الشبه بما يحدث على شاشة التليفزيون فظهور الصورة واستمرارها مرتبط بالقاعدة الألكترونية لظهور نقطة بعد أخرى على شاشة محايدة ولو ظلت الشاشة محتفظة بنفس الصورة أكثر من واحد على ١٦ من الثانية فلن تستطيع رؤية أي شيء. إذ ستظهر فوقها صورة أخرى، وهذا بالضبط ما يحدث في المسرح حينما يتلقى المشاهد في ثانية مثيرا بدعوه لتكوين صورة، كان يسمع كلمة «غابة» في مسرحية «حلم منتصف صيف» فتستثير هذه الكلمة المشهد بأكمله، وينبغي أن تظل هذه الاستشارة حاضرة وفعالة خلال الدقائق التالية.

أن جملة واحدة كانت كافية للاستيعاب فورا، ثم يتحرك كل شئ من مقدم العقل إلى مستوى آخر، حيث يظل يقوم بدور المرشد الخفي الذي يساعدنا علي فهم المشهد، حتى إذا أحتاج الأمر بعد مائتي سطر مثلا إلى ظهور صورة الغابة مرة أخرى، عادت إلى مقدمة العقل مرة أخرى وهكذا . . ولكن في المسافة بين النقطتين تختفي صورة الغابة من العقل أو تكاد لتحرر العقل ليسجل انطباعات أخرى. كرؤي داخل الأفكار والمشاعر المختبئة خلف السطح.

أما في الفيلم فالأمر مختلف تماما، حيث لا ينتهي الصراع مع الأهمية المبالغ فيها للصورة التي تفرض نفسها، وتظل تفصيلاتها ماثلة في اطار الرؤية بعد انقضاء الحاجة اليها بزمن طويل، فإذا كنا سنقضي عشر دقائق في غابة لن نستطيع أن نتخلص من الأشجار أبدا.

هناك طبعا «معادلات» سينمائية تحاول أو تواجه هذه المشكلة، كَفن التوليف أو «المونتاج» وكأستخدام عدسات خاصة تفصل مقدمة المشهد وتبعد بقيته، ولكنها لا تحقق نفس النتيجة، لأن واقعية الصورة هي التي تهب الفيلم قوته وتحد من امكاناته في الوقت نفسه.

وفي حالة الفيلم المأخوذ عن مسرحية لشكسبير توجد مشكلة أعوص، تتمثل في ضرورة إيجاد رابطة بين إيقاعين . . ايقاع كلمات المسرحية الذي يبدأ مع الجملة الأولى ويستمر حتى نهايتها، ويتطلب تنويعه وتقويته بصفة مستمرة، وهو ايقاع مختلف عن ايقاع ظهور الصور وتدفقها الذي يمثل القاعدة الاساسية للفيلم.

ومن الصعب، أن لم يكن من المستحيل، التوفيق بين هذين الايقاعين وتبرز نفس المشكلة مع كل محاولة لإخراج الأوبرا في السينما، قلت «من» الصعب، لأن هناك لحظات تسلم نادرة يعانق فيها البعض المثل الأعلى أو يقترب منه.

وفي فيلم «الملك لير» لم نبذل أي جهد لبناء شيء لم يوجد قط فلم يحدث أن كان لانجلترا ملك يسمى «لير» والقصة نفسها لم تحدث قط. لقد أراد شكسبير تصوير عدة فترات متوازية من التاريخ، وهو ما فعله في مسرحيات أخرى، فما أكثر ما تعمد المزج بين العصور الوسطى وفترات الهمجية، ثم مزجهما بعصر النهضة الاليزابيثي.

ولكن النظرة المدققة إلى «الملك لير» توضح أنها تحوي كل شيء : إنها مسرحية همية، أى أن مضمونها همجي، ولكن سموها الفني جعل حوارها ينتمي إلى القرن السادس عشر، بل السابع عشر، وترتب على ذلك أننا في فترة الاستعداد للتصوير أخذت مع مصممي المناظر والمنتج ميشيل بيركيت نحاول وضع خطـة تجنبنا الانغلاق في مرحلة تاريخية واحدة. أخذنا نستعرض عديدا من الأفـــــلام

التاريخية المختلفة واحدا بعد الآخر ونسأل أنفسنا لماذا بدت كلها زائفة ولا يمكن تصديقها ، حتى أكثرها دقة في إعادة بناء التاريخ .

وانتهينا إلى قانون شديد البساطة لا صلة له بما تفرضه عليك الوثائق المتصلة بالموضوع. أو بما توحي به إليك . فإذا أردت أن تقتنع بمناظر أي فترة تاريخية ، فينبغي أن تكون قادرا على استيعاب تسعين في المائة مما تراه دون أن تلاحظ ذلك .

خذ مثلا عشاء في القرن السادس عشر – أو العاشر – أنك إذا أعدت تشييده بدقة متحفية . مع اقصى عناية ممكنة ، فأنك ستنتهي إلى صورة زائفة غير قابلة للتصديق مهما قلت إن عشرين أستاذا جامعياً متخصصاً قد نالوا أكبر الأجور ليعملوا في الفيلم ، وان كل ما تراه دقيق من الناحية التاريخية .

إن التناقض ينشأ من أنك إذا أعدت بناء مرحلة تاريخية لتصويرها بالكاميرا ، فمعنى ذلك أنك تحاول إعادة الاحساس بالحياة في ذلك الزمان ، ويترتب على ذلك أن تسمح للكاميرا بأهمال أشياء معينة ولاتوليها أي اهتمام .

إنك كلما تعمقت في ماض بعيد أو مجهول كان عليك أن تتعمد التبسيط والاستغناء عن كل ما هو غير مألوف مما يظهر في مجال رؤيتك . فإذا أردت أظهار القرن العاشر مثلا أمام مشاهد القرن العشرين ، فينبغي أن تدرك أن هذا المشاهد لا يستطيع أحتمال أكثر من واحد في المائة أو واحد في الألف من التفاصيل المرئية للعصر مع احتفاظه بالأحساس بالواقعية وكأنه يعايش عصره .

على هذا الأساس جعلنا قاعدة انطلاقنا الظروف الحية ، وبدأنا من فكرة أن العنصر الأساسي في حياة المجتمع الذي عاش فيه «لير» كان التناقض بين الحرارة والبرودة ، واعتماد حبكة المسرحية على أن الطبيعة تمثل قوى عدوانية خطرة. على الأنسان أن يصارعها وهي في المسرحية تتمركز حول العاصفة ، وذلك التناقض النفسي بين الأماكن المغلقة الآمنة والأماكن المكشوفة الموحشة ، وهو ما يؤدي إلى الاعتماد على وسيلتين أساسيتين للحماية: النار والفراء .

حين وصلنا إلى هذه النقطة بدأنا ندرس الحياة في الاسكيمو ، وقبائل «اللابيين الرحل في شمال اسكندنافيا ، لأن حياتهم لم تطرأ عليها تغيرات تذكر خلال الألف سنة الماضية ، ومازالت تحكمها الظروف الطبيعية الأساسية المتمثلة في التناقض بين الحرارة والبرودة ، كما كان الحال في انجلترا منذ ألف سنة قبل التطور الهائل الذي شمل ريفها وحوله إلى ريف مصنوع .

وتخلصنا من أغراء متابعة «ايزنشتاين» لتحقيق ضخامة المشهد الملحمي التاريخي ، معتمدين في ذلك على اتساع الريف أمامنا ، فقد ادركنا أن هذه مصيدة لأن شكسبير لا يتلكأ أبدا في مشهد واحد لمدة طويلة ، بل يتغير أسلوبه دائما ، ويتذبذب بصورة جدلية جملة بعد أخرى بين الانساني والملحمي .

لذلك فمن الخطأ علاج «لير» باعتبارها مسرحية ملحمية، إذ لا شيء في شكسبير يوجد في صورة نقية، حتى أسلوبه ليس خالص النقاء. وفي «لير» كغيرها تتجاور النقائض. وفيها بصفة خاصة تتعايش الضخامة مع نوع من الألفة العادية الى أبعد حد. ولو ورطنا أنفسنا في مشاهد باذخة شبيهة بأسلوب «ايفان الرهيب» مثل، فقد تكون فخمة، ولكنها لا تنتمي إلى شكسبير ولا أنجلترا.

ولم نستخدم الألوان. لأننا أردنا أن نبعد عن كل عنصر يمكن أن يزيد من تعقيد المسرحية، والفيلم الأبيض والأسود، أكثر بساطة ولا يشتت انتباه المتفرج، إذ حتى لو استخدمنا لونا واحداً فستكون النتيجة شيئا رشيقا بهيجا وناعماً وهو ما نريده في «لير».

ويصدق نفس المبدأ على الموسيقى التي تضيف بعداً آخر للفيلم. وفي هذه القصة للصمت دور هام لا يقل عن دور الموسيقى في قصة أخرى.

وهكذا كان اعدادنا لتصوير «لير» يعتمد على الاستبعاد – على طول الخط – لتفصيلات المناظر، وتفصيلات الملابس، وتفصيلات الألوان، وتفصيلات الموسيقى.

وأثناء التصوير طبقنا نفس المبدأ، فليس لشكسبير مسرحية قصتها واقعية، ومسرحياته ليست شرائح من الحياة، ولا هي قصائد، كما أنها ليست قطعا جميلة من الكتابة المنمقة إنها مبتكرات شديدة التعقيد والتفرد، مكونة من مقطوعات متنوعة ومتنافرة بصورة مذهلة، ولكنها منسوجة معا بدهاء شديد، والأحساس بالثراء الكبير الذي تحدثه إنما يرجع إلى ما تحويه من عناصر كثيرة متنوعة.

ولكي نحافظ على هذه «الفسيفساء حاولنا في السينما تجنب أي أسلوب سينمائي ثابت، فجاءت مشاهد معينة شديدة الواقعية – كما في القسم الأول من المسرحية حيث يقوم شكسبير بإعداد خلفية الأحداث، ولكن سرعان ما يزداد الاهتمام بالشخصيات وتجاربها الداخلية، كما يوغل أسلوب شكسبير في التعبيرية، ويميل أكثر للإيجاز.

ولما كان من العبث محاولة تضمين كل العناصر التي تكون مسرحية «لير» ذات الخمس ساعات في فيلم طوله ساعتان، فقد حاولنا بلورة تقنية سينمائية تعبيرية. واختصار اللغة والحدث إلى أقصى حد ممكن مع معادلات مختلفة بحيث نحتفظ بالتأثير الشامل لكل ما يسمع ويرى من خلال وجهة نظر شكسبير الخشنة غير المستوية التي تنخز وتستفز.

ولكي نحافظ على هذه «الفسيفساء حاولنا في السينما تجنب أي أسلوب سينمائي ثابت ، فجاءت مشاهد معينة شديدة الواقعية – كما في القسم الأول من المسرحية حيث يقوم شكسبير بإعداد خلفية الأحداث ، ولكن سرعان ما يزداد الاهتمام بالشخصيات وتجاربها الداخلية ، كما يوغل أسلوب شكسبير في التعبيرية ، ويميل أكثر للإيجاز .

ولما كان من العبث محاولة تضمين كل العناصر التي تكون مسرحية «لير» ذات الخمس ساعات في فيلم طوله ساعتان ، فقد حاولنا بلورة تقنية سينمائية تعبيرية . واختصار اللغة والحدث إلى أقصى حد ممكن مع معادلات مختلفة بحيث نحتفظ بالتأثير الشامل لكل ما يسمع ويرى من خلال وجهة نظر شكسبير الخشنة غير المستوية التي تنخز وتستفز .

الفهرس

صدر في هذه السلسلة

(١)	كليوباترا في السينما	تأليف .. د. طاهر عبد العظيم	فبراير	٢٠٠٢
(٢)	روائع مهرجان كان	إعداد .. سمير فريد	ابريل	٢٠٠٢
(٣)	في ذكرى سعاد حسني	إعداد .. سمير فريد	يونيو	٢٠٠٢
(٤)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية	إعداد .. سمير فريد	سبتمبر	٢٠٠٢
(٥)	سينما العالم الثالث والغرب	تأليف روي آرمز - ترجمة آية الحمزاوي	اكتوبر	٢٠٠٢
(٦)	رائدات السينما في مصر	الباحث .. مجدي عبد الرحمن	نوفمبر	٢٠٠٢
(٧)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية	إعداد .. سمير فريد	نوفمبر	٢٠٠٢
(٨)	السينما في عالم نجيب محفوظ	الباحث .. مصطفى بيومي	ديسمبر	٢٠٠٢
(٩)	نجيب محفوظ في السينما المكسيكية ...	تأليف .. د. حسن عطية	ديسمبر	٢٠٠٢
(١٠)	تاريخ السينما التسجيلية	الباحث .. ضياء مرعي	يناير	٢٠٠٣
(١١)	عزيزي شارلي	تأليف .. كامل التلمساني	فبراير	٢٠٠٣
(١٢)	صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات	الباحثة .. إحسان سعيد	مارس	٢٠٠٣
(١٣)	شكسبير بين السينما والباليه	مجموعة باحثين	ابريل	٢٠٠٣

